VOLANTES DE PRIVADOS PRESENTA

H.A.T. EN MAR DEL PLATA

EXTRACTOS DE "HOMERO ALSINA THEVENET: OBRAS INCOMPLETAS", TOMOS II-A (2011), II-B (2012) Y III (2010), COMPILADOS POR ÁLVARO BUELA, ELVIO E. GANDOLFO Y FERNANDO MARTÍN PEÑA, EDITADOS POR EL INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES A TRAVÉS DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA. TODOS LOS EXTRACTOS PERTENECEN A LOS LIBROS CITADOS Y NINGÚN TEXTO FUE AGREGADO. RECOPILACIÓN PARA ESTE ARCHIVO POR JUAN FRANCISCO GACITUA DURANTE 2013. VISITE VOLANTES DE PRIVADOS EN FACEBOOK, TWITTER Y TUMBLR.

ÍNDICE

1959

INTRODUCCIÓN 3
ACONTECIMIENTO CINEMATOGRÁFICO 3
DIARIO DEL FESTIVAL 5
ALGUNOS ESTRENOS DEL FESTIVAL 20
UN RESUMEN Y OTROS CUENTOS 26

1960

INTRODUCCIÓN 30
PRIMERA IMPRESIÓN DEL APRONTE 30
DIARIO DEL FESTIVAL 32
ALGUNOS ESTRENOS DEL FESTIVAL 42
PARA CONOCER MÁS CINE 47
UN RESUMEN Y OTROS ENSAYOS 48

1961

INTRODUCCIÓN 52
DIARIO DEL FESTIVAL 54
ALGUNOS ESTRENOS DEL FESTIVAL 61
PREMIOS Y CONCLUSIONES 65

1963
PANORAMA GENERAL 69
DIARIO DEL FESTIVAL 70
DELEGACIÓN CHECA DE VISITA 78
ALGUNOS ESTRENOS DEL FESTIVAL 80

1996
VOLVER A MAR DEL PLATA 87
DIARIO Y ESTRENOS 87

IMAGEN DE TAPA: H.A.T. Y HARRIET ANDERSON RUMBO A MAR DEL PLATA. TOMO II-A, PÁGINA 724.

1959

Los primeros festivales de cine en Mar del Plata habían sido no competitivos y se habían desarrollado durante los gobiernos de Juan Domingo Perón. El primero fue organizado sólo con material argentino, en 1948, pero el segundo fue famosamente internacional, en 1954, y tuvo un carácter muy similar al de los primeros festivales de Punta del Este (1951 y 1952). En 1959, por iniciativa de la Asociación de Cronistas de la Argentina y bajo el gobierno de Frondizi, se retomó la idea y el festival tuvo continuidad hasta 1966 (aunque en 1964 debió realizarse en Buenos Aires y no en Mar del Plata). Tras la dictadura militar que derrocó a Illia, el festival tuvo otras dos ediciones, en 1968 y 1970, y luego dejó de hacerse hasta que fue reinventado (aunque manteniendo la continuidad en la numeración de sus ediciones) en noviembre de 1996. H.A.T. Realizó coberturas exhaustivas de cuatro ediciones de la primera etapa (1959, 1960, 1961 y 1963) y regresó treinta años después para cubrir la edición 1996. A continuación se reproduce en su totalidad el inmenso material que produjo sobre la primera edición del festival para *El País*, que constituye la mejor documentación posible sobre el evento y sus pormenores. En una época en que muchos críticos se quejan cuando deben escribir sobre dos películas en un mismo día y en que la mayor parte de los medios masivos son cada vez más mezquinos con el espacio que conceden a este tipo de eventos culturales, el trabajo de H.A.T. Es también un recordatorio doloroso del retroceso demencial que ha sufrido el periodismo rioplatense en las últimas décadas.

MAR DEL PLATA 1959

Acontecimiento cinematográfico

El nivel deberá ser el de Cannes, Venecia o Berlín: un Festival Internacional con muchos países, con un reglamento exigente, con jurado, con premios. La iniciativa no fue de los productores ni de las fuerzas turísticas sino de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, que se puso a organizar el primero de sus festivales y eligió a Mar del Plata porque ese balneario reúne condiciones similares a las de otras sedes de festivales mundiales, incluyendo Punta del Este. Tuvieron dificultades, desde luego. Algunas fueron del exterior, porque la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Films (FIAPF) no da fácilmente su aprobación a iniciativas de esta naturaleza, como bien lo saben quienes reiteradamente gestionaron los certámenes de Punta del Este. Otros inconvenientes fueron internos: todos los films que ingresan a la Argentina deben pagar un elevadísimo impuesto, y los que deben venir a este Festival suponen una erogación colosal o una exoneración que no se concede livianamente. A esta altura está casi todo arreglado. El gobierno argentino y el gobierno de la Provincia de Buenos Aires han dado oficialmente su apoyo. Cuatro retoques al reglamento inicial obtuvieron la aprobación de la FIAPF. Los problemas financieros están en vías de arreglarse. De hecho, el Festival ya existe. En líneas generales, la situación es la siguiente:

FECHA. Marzo 10 al 20.

PAÍSES. Italia, Francia, Checoslovaquia, Yugoslavia, Hungría, Polonia, Alemania, Rusia. La lista está aumentando actualmente.

ESTRELLAS. Con comunicación específica hasta ahora: Gérard Philipe, Dany Carrel, Gina Lollobrigida, Marisa Allasio. Se asegura empero la concurrencia de estrellas en más abundancia,

con nombres a confirmar. Y se descuenta que vendrán productores de varios países.

JURADO. Está integrado por personalidades argentinas y extranjeras. Hasta ahora están confirmados los nombres de Abel Gance y del Dr. Alfred Bauer, director del Festival de Berlín. Una idea anterior, por la que el Jurado se integraría con críticos cinematográficos, debió ser desechada a solicitud de la FIAPF.

FILMS. Se calcula que serán cuarenta, todos ellos de producción flamante, por así exigirlo el Reglamento. Si esa cifra se confirma, jurados, prensa y público pueden aprontarse a un promedio de cuatro films diarios, un torrente que oscila entre la riqueza y la locura. Habrá cuatro salas y horarios diferenciados para dar cabida a este material, más otro complementario. Entre los títulos: **Un rey en Nueva York** (Chaplin), **El hombre de paja** (Pietro Germi), **El idiota** (Pyryev sobre Dostoyevsky), **Les Amants** (Louis Malle), **Eroica** (polaca, de Andrzej Munk, con libreto de Stawinski, que escribiera Kanal). Además Abel Gance traerá su sistema Polivisión, una triple pantalla con la que el hombre experimenta desde su **Napoleón** (1927) y que se asegura mejor que el CinemaScope. A los films oficiales debe agregarse la segunda parte de Iván el Terrible de Eisenstein, que estará fuera de concurso por su fecha de producción, y que Montevideo conocerá antes, en primicia sudamericana. Y se agregará todavía una exposición fotográfica y un ciclo retrospectivo de cine argentino, preparados por la Cinemateca Argentina y por el Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino; el ciclo será similar al efectuado en el anterior Festival de Río Hondo. Paradojalmente, se sospecha que no habrá films argentinos, por razones internas y complicadísimas.

PREMIOS. El Reglamento establece una lista de distinciones, con siete rubros (film, dirección, argumento, actriz, actor, cortometraje, selección retrospectiva) puntualizando que esos premios no podrán ser divididos ni declarados desiertos, lo que constituye un incisivo recuerdo de Punta del Este 1955 y de Río Hondo 1958. Además habrá otro premio al mejor film de habla castellana y la amplia posibilidad de distinguir asimismo otros valores parciales como fotografía, montaje, sonido, música.

FINANZAS. Informantes argentinos señalan que el presupuesto del Festival ha sido calculado en $1.200.000 (argentinos). Para cubrirlo se cuenta con las entradas a las funciones, y con un aporte de $900.000 de la Lotería de Beneficencia Nacional y Casinos (entidad que lo desquita subiendo durante marzo la entrada a la ruleta) y con bonos de $1.000 a colocarse en el comercio de Mar del Plata.

APOYOS. Además de los oficiales, se cuenta con el de la Asociación de Productores de Películas Argentinas (APPA), que nombró a algunos de sus integrantes para atender problemas de recepción de films, programación, exhibición, relaciones comerciales. Los intérpretes nacionales también servirán como anfitriones en numerosos actos.

INVITACIONES. Una política general de austeridad ha llevado a fijar restricciones. Se descuenta empero que la concurrencia será muy amplia.

ESPERANZAS. Casi todo Festival trae revelaciones, talentos nuevos, países de producción valiosa pero desconocida, contactos que son en definitiva un mejor conocimiento mutuo. El nuevo cine de Polonia y de Hungría puede introducirse más fácilmente en toda América con un Festival de este tipo, y cabe esperar que el de Grecia y el de Japón confirmen su presencia y se coloquen asimismo en esa posición. Negocios aparte, el aficionado puede ver en ello una esperanza. Exhibir regularmente el cine de esas industrias aquí desconocidas sólo sería para Sudamérica regularizar una omisión y ponerse al día con la realidad del cine mundial.

2 de febrero.

Diario del Festival

Viernes 6

Hace por lo menos dos días que la actividad en Maipú 621, Buenos Aires, ha adquirido un ritmo febril. Son como 17 personas los directivos y empleados de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina que están trabajando para el Festival de Mar del Plata, y hay que estar allí un rato para entender la complejidad de esas tareas, que incluyen gestiones y supervisiones para que ingresen de hecho los films, para que tengan subtítulos y copias adecuadas, para que las delegaciones arriben sin inconvenientes, para que hoteles y salas cinematográficas trabajen con todos los datos necesarios, y para que periodistas e invitados tengan las credenciales del caso. Todo ello sería simple si también lo fueran los elementos de trabajo. Pero hay mucho dato en la incertidumbre: cuándo llega una delegación y cuántos la integran, cuántos son los periodistas uruguayos, quién trae una película, cómo se llama el director de un film danés que figura inscripto con pocos datos en la competencia oficial, quiénes aceptan integrar el Jurado oficial. Y desde luego las soluciones de cada problema son las complicaciones para el problema de al lado. Eso se sabe en general y se puede documentar con la experiencia de Punta del Este. Pero hay que sacar el Festival hacia adelante, y si algo puede elogiarse desde ya es la mezcla de celo y serenidad con que Carlos Ferreira, Rolando Fustiñana, Mariano Hermoso y los otros directivos están atendiendo ese inmenso mundo.

AL FIRME. Se ha fijado el miércoles 11, y no para el martes 10, el comienzo del Festival, como resultado de varios factores. El mismo miércoles sale a Mar del Plata un tren especialmente fletado, cuya lista de pasajeros será un *potpourri*, desde el veterano Abel Gance hasta el más novicio periodista. Está decidido también que serán tres las salas de exhibición: se llaman Gran Mar, Ocean Rex y Nogaró, con funciones inevitablemente simultáneas en muchos casos, aunque las repeticiones de films permitirán ver casi todo sin mayor pérdida. Se ha dado a conocer una lista de títulos en concurso, que llegan a 35 y representan a 19 países. Eso ya supone tres films diarios, pero hay que agregar aún una docena de films fuera de concurso, otros diez films argentinos modernos agrupados en lo que se ha llamado Muestra Paralela, y otras exhibiciones retrospectivas de cine argentino, en las que aparecen por ejemplo **Monte Criollo** de Mom, **Prisioneros de la tierra** de Soffici, **Así es la vida** de Mugica, **La guerra gaucha** de Lucas Demare, sin perjuicio de mucho fragmento. Como si las funciones cinematográficas llevaran poco tiempo, el Festival se integra además con un Congreso Internacional de Cinematecas, con una exposición fotográfica de cine mudo y con una docena de conferencias de prensa.

FINANZAS. Los organizadores declaran que por ahora parece a salvo el aspecto financiero. La Lotería de Beneficencia y Casinos aporta un millón y medio de pesos argentinos. Las entradas y abonos se venden a un precio promedio de $33,00 por película. El Instituto de Cinematografía aporta 1.600.000 pesos, que resulta ser la contribución oficial en el caso, y que algunos observadores consideran como muy reducida, comparándola con los diez millones de pesos que el Estado otorgó al simultáneo Congreso de PAINT (prensa filmada, televisión), cuya gravitación internacional en prestigio o en turismo es obviamente menor. Se estima también en un millón y medio el aporte de los hoteleros de Mar del Plata, que no se hace en efectivo sino en la cesión de 340 plazas para alojar a delegaciones.

FILM ARGENTINO. Tras el desacuerdo de los productores en designar un título nacional para el concurso, se convino en modificar el Art. 19 del Reglamento y permitir que ingrese un film ya exhibido comercialmente. El Instituto de Cinematografía, autoridad en el caso, designó **El jefe** de Fernando Ayala, que ya se exhibe en los barrios de Buenos Aires.

JURADO. Ayala debía integrar el Jurado, pero renunció obligadamente cuando el Instituto decidió inscribir su film en el certamen. Para sustituirlo se propuso a este cronista de *El País*, y así se publicó apresuradamente en la prensa local, pero también renunció a esa amable oferta, que le impediría escribir sobre films en concurso. Entonces se propuso a Eugenio Hintz, un periodista uruguayo de amplia ejecutoria como realizador de cortometraje, como dirigente de Cine Club y de la Cinemateca Uruguaya, a la que representará en el Congreso. Se descuenta su aceptación. De los nueve miembros del Jurado, está todavía en blanco un sitio, que presumiblemente será llenado por un periodista del Interior. Los otros son Alfred Bauer (director del Festival de Berlín), Abel Gance (realizador francés), Jirí Marek (realizador checo), Narciso Pousa (escritor argentino), Marcos Victoria (escritor argentino), Ulyses Petit de Murat (libretista) y Fernando Chao (periodista de Rosario).

FILMS. Hace pocos días parecía impresionante la lista de material. Hoy lo es un poco menos. No se dará **Un rey en Nueva York** de Chaplin, ni tampoco **Un rostro**, último film de Ingmar Bergman (se presenta en Cannes). Parecen muy pobres los films en concurso de Estados Unidos, de Japón, de Italia y de Rusia. Pero aún así hay un lógico interés por **El batallón negro** (*Cerny prapor*, Checoslovaquia, Vladimir Cech), **Mi tío** (*Mon oncle*, Francia, Jacques Tati), **La ley** (*La legge*, Italia-Francia, Jules Dassin), **Orden para matar** (Inglaterra, Anthony Asquith), **Heroica** (Polonia, Andrzej Munk), **El huerto de frutillas silvestres** (también llamado **Cuando huye el día**, Suecia, Ingmar Bergman), **El largo camino de un año** (Yugoslavia, Giuseppe De Santis) y **El jefe** (Argentina, Fernando Ayala), todos los cuales tienen buena crítica o buenos antecedentes y han sido confirmados para el certamen. Y entre los films fuera de concurso, están además **Trono de sangre** (también llamado **Macbeth**, *Kumonosu-jô*, Japón, Akira Kurosawa), **Confesión de pecadores** (*Kvinnodröm*, 1954, Suecia, Ingmar Bergman), **Eva quiere dormir** (*Ewa chce spac*, Polonia, Tadeusz Chmielewski) y otros títulos parcialmente conocidos en el Uruguay, como **La conspiración de los boyardos** (Eisenstein), **Raíces** (Alazraki), **Los amantes** (Louis Malle) y **Los tramposos** (Marcel Carné). El dato más atractivo de todo el material es, sin embargo, la posibilidad de tomar contacto con las industrias poco conocidas, como Austria, Checoslovaquia, Hungría, Dinamarca, Noruega, Grecia, Polonia, Yugoslavia. Para eso debe servir un Festival, y es deseable que ésta sea una oportunidad de que el público sudamericano se ponga al día con la realidad cinematográfica mundial.

OTRO JURADO. Siguiendo una tradición de festivales europeos, la crítica argentina ha constituido un tribunal propio. No está totalmente integrado, pero se sabe que hay allí hombres muy capaces, como Carlos Burone (*La Prensa*), Tomás Eloy Martínez (*La Nación*), José Dominiani (*Clarín*), Edmundo E. Eichelbaum (*La Razón*). No parece decidido el criterio a seguir por este Jurado, que puede tomar en consideración solamente los films en concurso, o ampliar su terreno a todos los films exhibidos.

NOMBRES DE MÁS Y DE MENOS. Ya se sabe que no vienen Ingmar Bergman, ni Vittorio De Sica, ni Gina Lollobrigida, ni Kenneth More, ni Nikolai Cherkasov, ni otros nombres sonoros que circularon en las informaciones. Se cree que simplemente no habrá delegación de estrellas por parte de Japón, Estados Unidos y Rusia. Pero hay otros nombres confirmados, casi todos ellos con especificación de fecha. Entre ellos: Julien Duvivier (viene de Brasil), Abel Gance, Jacques Tati, John Mills, Dany Robin, Amedeo Nazzari, Jules Dassin. Entre los nombres confirmados está

además Harriet Andersson, la famosa Mónica de un pasado verano, que llega en la noche del sábado 7, y que puede originar algún revuelo. Las autoridades del Festival han aclarado que no organizan conferencia de prensa hasta Mar del Plata, pero se presume que el periodismo bonaerense no esperará para dar cuenta de la fama que llegue.

UNA NOVEDAD. La copia de **La conspiración de los boyardos**, segunda parte de **Iván el Terrible**, viene con un fragmento en colores, hacia el final, tal como Eisenstein los había querido. Esto sería natural, si no fuera porque Bruselas en 1958 y Montevideo en las últimas semanas conocieron una copia en blanco y negro. No se ha dado a conocer ninguna explicación rusa, pero se presume que ante objeciones de la crítica europea se ha querido regularizar una anomalía anterior.

PRIMER CONFLICTO. Ayer trascendió que Rusia y Hungría piden que se elimine del certamen una película americana. Se basan en un artículo del reglamento que permite la exclusión de films que hieran algún sentimiento nacional. El film es **The Journey** (El viaje), dirigido por Anatole Litvak, con Yul Brynner y Deborah Kerr en los principales papeles: su acción ocurre en Hungría, noviembre 1956, poco después de la rebelión que los rusos sofocaron famosamente.

Parece obvio que los rusos se molesten por un film anti-soviético, pero también es obvio que no lo vieron, y que ignoran hasta qué punto es endeble, inconvincente y melodramática la propaganda del film. Si Rusia lo deja pasar sin chistar no ocurre nada, y hasta habrá público que se ría de Brynner cuando se come un vaso de vidrio o cuando grita las fuertes pasiones del alma rusa. En cambio si Rusia hace cuestión sobre ese film, provoca fundadas objeciones por un nuevo caso de coerción sobre la libertad ajena, incluida la libertad de macanear. Para los organizadores este conflicto puede ser crítico. Si ceden a la presión rusa parecerán débiles ante mucho observador. Si no ceden, que es lo digno, arriesgan el retiro de Rusia, Hungría, Checoslovaquia y Polonia, países éstos cuya uniformidad de conducta y de amenaza puede tener otra explicación que la simple casualidad. Es muy difícil hacer festivales.

Lunes 9

Harriet Andersson entró con un largo paso de ballet a la sala de equipajes, extendiendo la mano derecha y el dedo índice por delante, a manera de proa, y separando abruptamente a personas que nunca había visto en su vida. Después se paró en puntas de pie e hizo otro simulacro de ballet durante los cinco minutos que debió esperar para que aparecieran sus diez valijas y para que el subjefe de revisión decidiera que a Mónica no le revisaba nada; en lugar de trámite aduanero, Harriet Andersson hizo en Ezeiza un poco de juguete, un poco de fotografías con autoridades del Festival, otro poco de fotografías juguetonas con el mismo subjefe de revisión, que no revisaba valijas pero que tuvo su chance de pasar a la posteridad. Como explicó el director Lars-Eric Kjellgren, que viajó con ella desde Europa y terminó por conocerla bien, Harriet es siempre así, fue el alma del avión, cantó y bromeó todo el tiempo, divirtió a los checos y noruegos que viajaron con ella (un total de 16 personas) y ahora seguía en ese espíritu, a veces en sueco, alemán o inglés, pero más a menudo en los mohines, los pestañeos y las burlas de una vitalidad arrasadora. Tenía que estar cansada de un largo viaje y de un avión que llegó con seis horas de retraso. Así lo dijo expresamente, y cuando le preguntaron la edad contestó rápidamente "ciento un años, hasta que llegue a esa cama", pero no daba la sensación del cansancio. Para casi todos los funcionarios de Ezeiza y para la veintena de autoridades del Festival que fueron a recibirla, era una estrella con brillo propio, no tanto por el recuerdo de Mónica como por el dinamismo que desplegó a su llegada. Y aunque varios de sus testigos de ese momento se limitaban a identificarla con Mónica, que se desnudaba, muchos otros saben que es una actriz natural (en **Noches de circo**, en **Una lección de amor**, en **Sonrisas de una noche de verano**) y que tiene una vida interior para hacer asomar. Acaba de filmar con Kjellgren un asunto que debe ser traducido por **Crimen en el paraíso** (*Brott i*

paradiset) y dentro de poco hablará sobre esa obra, sobre su propia vida e inevitablemente sobre Ingmar Bergman, a quien debe haber conocido muy de cerca. En Ezeiza, a la una y media de la mañana, no había oportunidad ni manera de hacerla hablar en serio. Pero en el Alvear Palace Hotel, al mediodía del domingo, apartó a los fotógrafos, se fue hasta el centro de la Avda. Alvear y comenzó a hacer gimnasia respiratoria y a absorber grandes cantidades de aire y sol. Viene de un invierno sueco. Ahora hay que esperar que la Harriet conquiste Mar del Plata, lo que ocurrirá de un momento a otro. Es lo más simpático que se ha conocido en festivales, aunque sólo un valiente se animaría a vivir con ella.

PROGRAMACIÓN. El Festival ha confeccionado una planilla completa con las tres salas, los once días y 33 películas. No la repartió a la prensa, pero la tiene en la oficina, a la vista de quien quiera copiarla y difundirla. Esa planilla nació de una larga batalla con los exhibidores de Mar del Plata, con los distribuidores cinematográficos y con los circuitos que habrán de presentar posteriormente esos títulos. Aunque el detalle de esas luchas no tiene importancia pública, esos ajustes son sintomáticos de que un Festival mueve intereses y de que no es fácil contemplarlos. Cada sala exhibe tres veces diarias un film (a las 17.30, 20.30, 22.30) y quien quiera ver todo el material sólo tendrá que saltar de una sala a la otra, con un riesgo de surmenage y otro de inanición, porque tiempo para comer no le sobra. Los periodistas podrán ir donde quieran cuando quieran. Los jurados irán donde deban cuando puedan. Los abonados irán solamente a la última función nocturna, que le sale $33 arg. por película en cualquiera de las salas, y completarán su curiosidad cinematográfica por las tardes, a razón de $35 arg., lo que localmente se considera muy barato. En la práctica, todo aficionado se verá obligado a elegir, y es difícil concebir a un individuo capaz de aguantar durante once días tres films diarios y una serie de actos complementarios, que incluyen docenas de films argentinos, docenas de conferencias de prensa y de recepciones. Lo que no se pueden hacer es elegir ahora, aunque la programación esté colgada en el pizarrón e invite a hacer cálculos. Hay motivos para creer que no se mantendrá al firme. Falta colocar en ella un grupo de títulos, que invadirá las mañanas, o que se exhibirá a medianoche; en esa posición están **La conspiración de los boyardos** (Eisenstein), **Los amantes** (Louis Malle), **Los tramposos** (Marcel Carné) y **La maja desnuda** (Henry Koster con Ava Gardner). Falta registrar el ingreso de una quinta parte de los títulos nominales, con la eventualidad de que aviones y aduanas obliguen a retoques. Falta atender la posible objeción de delegaciones a la fecha que se haya asignado a algún film. Falta solucionar todavía una objeción rusa y húngara a la presencia de un film americano, presumiblemente anti-soviético, que se llama **El viaje** o **Rojo atardecer**. Hasta dónde pueden llegar las presiones es cosa que nunca se sabe. Hasta hace pocos días, Italia, Francia y Alemania condicionaban su participación a que se les exonerara no solamente de los derechos de participación para sus films de Festival (un impuesto que llega al triple o quíntuple del valor de cada uno) sino de la exoneración similar para otros films de la temporada. Entre esa presión oficial, que fue solucionada, y la presión comercial, que parece provisoriamente ajustada, se entiende muy bien que los organizadores vivan encerrados en deliberaciones de cuarto secreto. A pesar de las incertidumbres, los mismos organizadores declaran que todo marcha bien y no padecen de reticencia cuando reciben preguntas de gente habitualmente inquisitiva, como los periodistas uruguayos o como el cronista de *La Nación*. Según los organizadores, la venta va bien. Según *La Nación* del domingo, que destacó un corresponsal en Mar del Plata para saber cómo andaba todo, la venta de abonos marcha con cierta lentitud, pero en cambio abunda el optimismo entre comerciantes locales sobre el gran movimiento que el balneario adquirirá de inmediato.

NOMBRES DE MÁS Y DE MENOS. Nelly Kaplan llegó de París en el mismo avión de Harriet Andersson y dijo que por lo que ella sabía, Daniel Gélin viene al festival. Los organizadores dicen en cambio que no tienen ese nombre en la delegación francesa, integrada teóricamente hasta ahora por Jacques Becker, Julien Duvivier, Jacques Tati, Abel Gance y Dominique Wilms, aunque hay

motivos para dudar de todos y cada uno de esos nombres. Estas incertidumbres se extienden también a otros países. Se descuenta que no hay delegación americana, aunque es probable que venga solitariamente Stephen Bosustow, productor de los famosos dibujos de la UPA (**Magoo**, **Boing Boing**). Y se produjo un conflicto raro con la delegación inglesa, que tenía nombres tan atractivos como los de Yvonne Mitchell y John Mills. Parece ser que protestaron porque tenían pasajes de segunda categoría (sin cama) y aunque gestiones inmediatas regularizaron la situación, ese último paso llegó demasiado tarde. Ahora se duda de que haya delegación inglesa. Como siempre, lo que debe hacerse con delegaciones de festivales es simplemente esperar y no dejarse guiar por telegramas.

Martes 10

En la mañana del miércoles parten de Constitución unas doscientas personas, en tren especialmente fletado para el Festival. Este es el primer acto oficial del certamen, y puede ser denominado Puntapié Inicial. También puede ser divertido, si la mezcla es bastante variada y si en las seis horas de viaje se agita convenientemente. Para la llegada a Mar del Plata hay corridas previstas. Ajustar alojamientos y credenciales es materia urgente, porque a las 20 horas del miércoles ya se exhibe **La hoguera** (*Pot-Bouille*) de Julien Duvivier, en función extraoficial. Y a las 22.30, en las tres salas, se exhiben los primeros tres films, que según anuncios impresos serán **La vida por delante** (española, con Analía Gadé), **La última noche del Titanic** (inglesa, con Kenneth More) y **La hija del capitán** (rusa, de I. Pyryev).

MÁS GENTE. Julien Duvivier apareció en Buenos Aires, proveniente de Brasil, a bordo del vapor "Claude Bernard". Su nombre se agregó informalmente a la delegación francesa. Hizo unas brevísimas declaraciones a la prensa, contando lo último que hizo y los proyectos que tiene (nada importante) y se manifestó en duda sobre si iría a Mar del Plata. Pero después hubo certeza de que iría, para presentar **La hoguera** el mismo miércoles con una conferencia de prensa. Se va de vuelta el viernes, en el mismo "Claude Bernard". Por otro lado, se confirmó que vendría John Mills, como único astro de la delegación inglesa. Y se anunció la visita especial de Toshiro Mifune, astro de **Rashomon**, de **Los siete samurai**, del nuevo film **Trono de sangre**. Recibió una invitación especial, vía Guaranteed Pictures, llegaría el miércoles 18, y será de hecho el único delegado japonés al Festival.

JURADO. El último dato es que el Jurado oficial queda en ocho miembros. Son Abel Gance (realizador francés), Narciso Pousa (escritor argentino), Marcos Victoria (escritor argentino), Alfred Bauer (director del Festival de Berlín), Fernando Chao (periodista argentino), Jirí Marek (realizador checoeslovaco), Ulyses Petit de Murat (libretista argentino), Eugenio Hintz (periodista, cine-clubista cinematográfico uruguayo). Pero hay interés en hacer un jurado impar. Para el noveno puesto se propone ahora al director sueco Lars-Eric Kjellgren.

LÍO ARREGLADO. Rusia, Hungría y Checoslovaquia habían solicitado que se retirara del Festival el film americano **The Journey** (Rojo atardecer), por creerlo lesivo a los sentimientos de los dos primeros países, sentimientos con los que aparentemente Checoslovaquia es solidaria. La acción del film ocurre en Hungría, noviembre 1956, poco después de un popular intento revolucionario. Las autoridades del Festival acaban de aceptar ese pedido y de pedir el retiro del film. Era una situación delicada, y si el film no se retiraba se corría el peligro de que Rusia. Checoslovaquia y Hungría resolvieran ausentarse del Festival. En la declaración que ha hecho pública, el Festival se ha preocupado de especificar que el retiro del film es ajeno a toda valoración cinematográfica y política, que el art. 8° del Reglamento le permite tomar esa medida, y que en el caso se ha empleado un criterio exclusivamente jurídico. Extraoficialmente ha trascendido que **The Journey** sería

sustituido por **El gato en el tejado caliente**, el film de Richard Brooks sobre obra teatral de Williams, cuyo estreno ya se anuncia en Montevideo. Esto supondría que la Motion Picture Producers Association acepta retirar aquel primer film, pero no hay documento probatorio de tal actitud.

PREMIO ESPECIAL. Un conocido joyero de Mar del Plata ha donado un valioso anillo al Festival. Está coronado por una perla llamada "del Atlántico" y se ha mencionado que su precio llega a los cincuenta mil pesos argentinos. La joya sería obsequiada a la actriz extranjera más "cooperativa" con la prensa, según decisión que deberá formular un jurado de periodistas que se nombrará a ese efecto. Un diario asegura hoy que podrá ser la perla de la discordia.

MÓNICA CON NOVEDADES. Harriet Andersson visitará Montevideo cuando termine el Festival. Después irá a Suecia a terminar un film. Y después volvería a Buenos Aires a trabajar en una co-producción internacional, cuyos otros detalles se ignoran. Los anuncios sobre Montevideo y sobre la co-producción fueron hechos extraoficialmente por Jacobo Ellenberg, un conocido distribuidor cinematográfico con intereses en Buenos Aires y en Montevideo (donde está vinculado a International Films), que ha traído buena parte del material sueco y que ahora presenta además otros films de Polonia, Grecia y Checoslovaquia.

Viernes 13

Un problema de organización subsiste todavía en este Festival tan pródigo en films y en periodistas. Las entradas para las tres salas no se obtienen directamente en la sala, sino que deben ser previamente canjeadas en la oficina por vales impresos para cada cine y cada turno. El resultado es que tales vales se agotan rápidamente y que muchos periodistas se quedan sin ver el film que desean, con las protestas del caso. La fórmula de eliminar contralores y establecer un régimen de libertad no ha convencido a los organizadores (necesitan contralores por motivos de recaudación) y ahora han ideado dar preferencia a los periodistas en el reparto diario de los vales. Es una fórmula de transacción, pero la libertad sigue siendo preferible. Los contralores son buenos cuando funcionan a la perfección, y en caso contrario son un entorpecimiento y una discusión, como es ahora el caso. La enorme sala de prensa, donde podrían vivir diez familias, ha sido decorada con humoristas letreros por el estilo de "Este es un Festival a prueba de bomba", "Se regalan problemas" y "Consuélese, no hay Festival que dure cien años", pero el sentido del humor no florece al lado de tales bromas. Por el contrario, el problema de Entradas, el problema Demasiado Material (hoy se exhiben once films) y el problema Cambios en Programación, que es típico de todo Festival, siguen dando lugar a discusiones.

TRES CONFERENCIAS. John Mills es un inteligente caballero británico, con 25 años de cine y algunos papeles recomendables, en varios estilos, por lo que no se podía tomar literalmente el comienzo de su conferencia de prensa, donde dijo que los jóvenes iracundos no son gente enojada sino ruidosa, y donde destacó a jóvenes valores de dirección, como John Guillermin y Leslie Norman. Preguntado por una crisis en la producción inglesa, negó que fuera muy importante bajo el lema de que siempre ha habido crisis y cuando se le señaló que ésta es la primera vez que se cierran centenares de salas inglesas, se mantuvo en que no hay tal crisis fundamental. La suya parecía una actitud escapista, y un periodista uruguayo le preguntó si conocía una revista llamada *Sight and Sound*, para poder señalar luego a Mills un artículo descriptivo sobre aquella crisis. Entonces Mills consultó a sus compañeros de delegación, afirmó que seguramente era una revista de publicidad de Rank, después se corrigió y dijo que no, después terminó por asegurar que no conocía nada llamado *Sight and Sound*. Era una respuesta insólita, quizás una broma. En consecuencia el periodista uruguayo, que cree entender el sentido del humor cuando se lo refriegan por la cara, aseguró a Mills

que estimaba toda su labor de comediante y particularmente **¿Es papá el amo?** (*Hobson's Choice*), pero que creía que esta conferencia de prensa era la mejor comedia en la carrera de Mills. Así fue como éste se ofendió y dijo algo sobre lo incómodo que es venir a festivales.

Andrzej Munk explicó algo sobre el cine polaco en una inteligente conferencia de prensa. Es un joven de 32 años, muy preciso en la formulación de sus ideas, que se describe a sí mismo como un intelectual empeñado en hacer films que hagan pensar a una parte del público y que no parezcan inútiles a la otra parte. Aclaró el sentido de su **Heroica**, exhibida anoche, como un comentario irónico, realista, sobre la tradición romántica del heroísmo polaco, y señaló a la anécdota como imaginaria, aunque es auténtico el ambiente de la última guerra en que se ubica. Sobre el nuevo cine polaco dijo redondamente que es oficial, y cuando le preguntaron sobre la participación del gobierno en la industria contestó de inmediato 100%, pero a continuación estableció la libertad de producción que ese régimen permite. No es el Estado quien toma las decisiones sino un comité de 14 personas, en el que solamente dos son funcionarios y el resto son productores, directores y escritores cuya función es hacer cine. Cuando él quiere hacer un film lo hace, no tiene otra barrera que el acuerdo con el Comité de Producción, y no hay dificultad en ese acuerdo. En este nuevo régimen, que él vincula con una reciente etapa gubernamental (últimos cuatro años) el cine polaco prefiere ciertamente los temas de guerra, porque ésa fue una realidad demasiado grande para todos, y puntualizó que el reciente gran éxito de público en Polonia ha sido **La patrulla de la muerte** (*Kanal*, de Wajda). Pero también se hacen comedias deliberadamente disparatadas. Aunque Munk no quiso excederse en temas que desbordan su experiencia personal (habrá otra conferencia con toda la delegación), estableció que la censura polaca no es muy exigente y que no hay directivas políticas. Algo de eso se ve en **Heroica**, donde el diálogo incluye alguna ironía sobre el Ejército Rojo que se acercaba a liberar ciudades.

Harriet Andersson atrajo previsiblemente la simpatía de todos, se sacó los zapatos, posó con desenfado y atendió a todo el mundo. No es ninguna vampiresa, ninguna muchachita linda que hizo Mónica porque los desnudos quedan bien. Es una actriz inteligente, que sabe lo que hace, y que ahora mismo quisiera perfeccionar algunas escenas de **Noches de circo**. Preguntada por su mejor papel eligió la Petra de **Sonrisas de una noche de verano**, y a solicitud ajena historió su carrera, que incluye teatro y cine (necesita de ambas disciplinas) y que se desarrolla desde 1949, con opereta en Estocolmo, un papel no protagonista en la comedia musical americana *Annie Get Your Gun*, un film de 1950 para niños, después **Mientras la ciudad duerme** (*Medan staden sover*) de Kjellgren[1], y después teatro (Strindberg, Ibsen y hace poco la *Anna Frank* con dirección de Molander). En realidad la famosa Mónica es una parte mínima de su personalidad. Describió la labor directriz de Bergman como la de un hombre tranquilo, que ensaya mucho, trabaja sin apuro y mantiene una especial comunicación telepática con sus intérpretes. Señaló a Gunnar Björnstrand como uno de los mejores actores del cine sueco, comentando su especial satisfacción de haber hecho junto a él la niña de **Una lección de amor**. Y dejó en una amplia duda los proyectos sobre un film a rodarse en Argentina; hasta ahora son sólo ideas ajenas, que pueden caminar o no. Con buen tino, nadie preguntó a Harriet sobre sus relaciones con Bergman, que son una curiosidad de mucho novelera. Ella no hubiera contestado, por otra parte. No atiende temas personales y es un poco más inteligente que el promedio habitual de las actrices en Festivales.

Sábado 14

Los periodistas picaron fuerte de entrada en la conferencia de prensa con la delegación checoslovaca. Querían saber si allí hay censura y cuáles son los límites de la libertad de expresión artística. Entre Jirí Marek, Ladislav Katchik y un intérprete contestaron que no hay censura, todo lo contrario, y que la industria produce lo que le viene bien, con un Comité de artistas y técnicos que proyecta planes generales y los dirige luego. El funcionario superior es el Sr. Marek, que se

1 En Buenos Aires se estrenó como **Turbia está la noche**.

responsabiliza de coordinar toda la industria cinematográfica checa. Pero los fondos son del gobierno y las utilidades también, así que el problema no es la censura; el problema es que la expresión artística es libre para todos los que estén en el Comité oficial. Puede ocurrir que se produzcan films que no gusten al gobierno, pero no hay ningún caso famoso. El Estado también centraliza la exportación e importación de films, realiza festivales en Karlovy Vary, los extiende parcialmente al acceso de otros núcleos de la población y supervisa todo el dirigismo del cine, aunque no hace propaganda con él o por lo menos no se excede. Sobre el estado general de esta industria, los delegados oficiales están muy satisfechos. Aparentemente creen que le falta un poco de exportación, pero de eso se están ocupando. Ahora presentan dos films a este certamen y se muestran muy optimistas sobre uno de ellos, **El batallón negro** de Vladimir Cech. También tienen sus orgullos, como toda la escuela de marionetas (Jirí Trnka trabaja ahora en CinemaScope) y como los estudios de Barandov, que mencionan como los más grandes de Europa.

VIAJE IMPREVISTO. Lars-Eric Kjellgren debe volver de inmediato a Suecia, requerido por un telegrama de su compañía, para terminar el rodaje de un films antes de que uno de los actores sea sometido a una operación quirúrgica. Este regreso, en el domingo 15, impedirá que él y Harriet Andersson concurran a Montevideo como estaba proyectado; eso pierde el Uruguay. Impide también la labor del Jurado, que Kjellgren integraba. El Jurado resolvió seguir funcionando con ocho miembros, que es la solución más práctica de las posibles.

CINE CONVERSADO. La delegación argentina tomó la oportunidad de una conferencia de prensa al mismo nivel que cualquier otra delegación extranjera. En un momento que se cree de recuperación, con grandes planes de futuro y la ayuda oficial consagrada en una amplia Ley, importaba señalar las líneas principales de una industria ansiosa de superarse. Buena parte de la conferencia fue dedicada a un bombardeo de preguntas al Dr. Zolezzi, presidente del Instituto de la Cinematografía, que en el conjunto estableció el sistema de créditos, la recuperación de esos fondos a través de las recaudaciones, el apoyo al cortometraje, los concursos anuales para films y para libretos. Varios periodistas señalaron preguntas escépticas sobre los métodos de trabajo del Instituto, particularmente en lo relativo a tales concursos. En la conferencia estaban presentes Mirtha Legrand, Olga Zubarry, Arturo García Buhr, los directores Torre Nilsson, Ayala, Tinayre y otras figuras. En una conversación sobre planes industriales y sobre la proyectada recuperación del mercado extranjero, Tinayre pidió más dignidad artística para el futuro, y objetó la intención comercializada de desnudar mujeres como tema central de películas nacionales. No dijo nombres, pero dio oportunidad a preguntar abiertamente si el Instituto había concedido crédito para la filmación de **Sabaleros** (afirmativa). Otras declaraciones complementarias de Torre Nilsson afirmaron que en sus films y en los de Ayala, por lo menos, se había dado oportunidad de colaboración a directores de cortometraje, en lo que supone un fomento de nuevos valores para la industria nacional. En cuanto a los métodos de retomar el mercado exterior, hay diversidad de opiniones, y ninguna de ellas es muy firme. Si se compara con el extranjero, se sabe que el cine sueco ha conquistado mercados por su calidad y el mexicano lo ha hecho con canciones típicas y argumentos baratos: es difícil tomar ejemplo de allí. Alguien sugirió que el cine argentino debería ser menos conversado, porque la imagen es más accesible a todo público, pero desde luego hay cine verbal en muchos lados, y el mundo sigue andando. Fue grato saber que el Instituto de Cinematografía no impone restricciones ni censuras a los temas propuestos, pero varios testigos de la conferencia de prensa invocan factores laterales (la selección argentina a Cannes, por ejemplo) para temer que el dirigismo de los créditos pueda conducir a un cine rosado y sin problemas, reproduciendo el caso del reciente cine italiano. Es sólo una especulación.

Domingo 15

Es más fácil hacer festivales donde no haya industria de producción. Son un poco más artificiales, pero están libres de los problemas internos que se suscitan donde se hacen cosas. La lista de intrigas, opiniones, intereses y hasta odios que puede haber en el cine argentino es inconmensurable. Se la puede sentir en los banquetes donde se juntan trescientas personas que representan al cine argentino y que homenajean a D. Narciso Machinandiarena (viernes 6, en Bs. As.), y aunque las declaraciones públicas suelen hablar de cordialidad y de poner el hombro, la realidad es un poco más turbia. Hace apenas dos meses que se fundó Uniargentina, para representar a todo el cine nacional en el exterior, pero no será conveniente creer en sus manifiestos. En la reciente conferencia de prensa de la industria la sensación de tensión interna volvió a resurgir, y sólo queda el consuelo de que también los pintores, los escritores y los músicos suelen pelearse entre sí en todas las partes del mundo. Hoy hubo dos rebotes de crisis más amplias.

VERDAD DESNUDA. Ayer el director Daniel Tinayre dijo en la conferencia de prensa que los films con desnudos desprestigian al cine nacional. No pronunció nombres, pero era clara la alusión a **El trueno entre las hojas**, a **Sabaleros**, a su productor Armando Bó y a la primera figura Isabel Sarli. Hoy Armando Bó reunió a la prensa, se dio por oficialmente enterado de esas manifestaciones y protestó contra ellas. Aseguró que desnudos hay en el cine de todo país, que su intención es realista, que pese a las objeciones de Tinayre seguirá haciendo lo mismo en sus próximos films, y que el éxito de estos se demuestra en que ambos han sido contratados para su distribución en Estados Unidos e Inglaterra, caso excepcional. Tras insinuar que otros directores son europeizantes y que él es un argentino auténtico, leyó tres largas carillas que reiteran esos conceptos y cuya difusión solicitó a la prensa. Allí asegura que el éxito de sus films no se debe a los desnudos, un concepto que muchos otros creen discutible, y en esa opinión se mantuvo. Señaló que las frases de Tinayre suponen una falta de cortesía, un error diplomático. “Los platos sucios se lavan en casa”, aseguró. Sus tres largas carillas adolecen de cierta sensiblería de estilo. Al fondo del episodio, puede reflexionarse que si Armando Bó fuera efectivamente un realista no se asustaría de la realidad y de las controversias que la realidad provoca. Son también reales, derivan de intereses, y no se lavan con declaraciones. La situación económica del Sr. Bó ha mejorado marcadamente en los últimos tiempos.

CORTOMETRAJE. Hay doce films de cortometraje en el Festival. Son presentados por la asociación que agrupa a sus realizadores, varios de los cuales reunieron a la prensa para enumerar los problemas que enfrenta su actividad, aunque la Ley del cine argentino dispone que un 3% de los fondos de fomento se apliquen al cortometraje (la prensa filmada lleva el cambio el 12%), no hay todavía una reglamentación que haga caminar esa Ley. En consecuencia no está en vigor la exhibición obligatoria ni el crédito, con lo que el corto se hace sin la retribución esperada. Gestiones infinitas ante el Instituto de Cinematografía no han mejorado la situación. Los premios anuales han planteado también una situación anómala. No se han distribuido en 1957 ni en 1958, y se distribuirán presumiblemente ahora, pero su monto es ínfimo en relación a la producción y a las posibilidades de futuro. En la conferencia se señaló que varios artistas del corto han sido llamados a colaborar en la industria o apoyados para producciones de mayor ambición (el director Simón Feldman, los músicos Virtú Maragno y Lalo Schifrin), pero en general afirman que esas puertas suelen estar cerradas, con una organización sindical e industrial que supone mucha barrera. Hay mucho por arreglar en el cine argentino.

Martes 17

Estaba toda la delegación polaca en la conferencia de prensa de hoy: las actrices Barbara Polomska y Hanna Zembrzuska, que sirven para sacar fotos, el Sr. Jerzy Lewinski, que es importante jefe de producción, el Sr. Henry Gordon, que asesora en cuanto a exportación e importación, y el director

Andrzej Munk, cuya **Heroica** es ya obra de controversia en la crítica local. Se habló de todo pero principalmente de cine polaco. Era apenas comercial en la pre-guerra, pero evolucionó desde 1946, con una escuela de cinematografía en la que se formaron Munk, Wajda y muchos otros directores, fotógrafos y críticos. Los profesores eran de la vieja generación, como el director Aleksander Ford, la escritora Wanda Jakubowska y otros ensayistas llegados de Italia. Un resultado de esa escuela es que se empezó a hacer cine en serio, con tres films en 1947, ocho en 1952, veinte en 1958, y ya se calculan 35 para 1965, si es que esto no parece demasiada previsión. Una cuarta parte de esa producción es de primera calidad, las ventas al extranjero han aumentado notablemente (a 30 países, con gran éxito de **Kanal** en todos ellos) y los argumentos son habitualmente escritos directamente para el cine. Contra una difundida creencia, los polacos aclararon que importan muchos films, hasta 200 anuales, siempre a precio fijo. En 1958 se exhibieron 48 títulos americanos; pero la lista de éxitos comienza por Vuelan las grullas[2] (URSS), **Noches de Cabiria** (Italia) y **French Can Can** (Francia). Es probable que ahora compren **El jefe**, un film argentino que les ha impresionado favorablemente. Dos datos aportados por los polacos pueden servir de ejemplo a otros países. Uno es la atención al cortometraje, cuyos realizadores son pagados por el Estado para producir, y que constituyen en la opinión de Munk un fermento indispensable para realizadores del futuro. Otro es que los críticos cinematográficos tienen parte activa en la producción, como asesores y como jueces. Se trata desde luego de críticos con sólida formación, que no hacen gacetilla sino que llegan a editar publicaciones especializadas. En Polonia se hace cine con una seriedad ejemplar, y ahora el mundo entero tiene la oportunidad de saberlo. Apenas Montevideo conozca **Heroica** y **Atentado** se oirán palabras mayores.

MIEDO ARGENTINO. Los periodistas solicitaron entrevista especial con los directores nacionales, para complementar una conferencia anterior que estuvo orientada de hecho hacia los problemas legales y administrativos del Instituto de Cinematografía. Ahora querían informes sobre los problemas de la creación misma, y para contestar preguntas se acercaron Francisco [sic] Ayala, Leopoldo Torre Nilsson, Mario Soffici, Daniel Tinayre, A. Ber Ciani, Ralph Pappier, Augusto C. Vatteone, Enrique Carreras y otros directores, con compañía ocasional de García Buhr, Gómez Cou y Mirtha Legrand. Fue una larga entrevista de hora y media, sin demoras de intérpretes. Como lo señaló Ayala al principio, debían reconocerse diferencias de criterio, gusto, edad, experiencia y orientación entre todos ellos, por lo que las respuestas debían quedar entendidas bajo un enfoque personal y no colectivo. Pero en el conjunto, fueron ilustrativas de los problemas generales del cine argentino. Casi todos están conformes en que la producción debe respetar el espíritu nacional, y que las co-producciones pueden afectarlo: siempre se puede hacer mejor lo propio. Soffici cree que se debe hacerlo para ganar mercados internacionales, y Ayala recordó que alguna vez rechazó un plan de filmar en el Titicaca, con indios bolivianos, porque aunque le atraía el tema no se sentía bastante compenetrado de ese ambiente. Sobre la libertad de creación había también acuerdo en que no está restringida, ni hay en la legislación vigente nada que la coarte. Lo que algunos de ellos parecen temer es que se les exhorte reiteradamente a hacer cine optimista, y a que por las vías de lo que se prohíbe para menores (hasta 14 y hasta 18 años) se llegue a impedir el desarrollo comercial de un film. En otro sentido, admitieron que es difícil hacer en Argentina una producción que trate sobre militares o sobre sacerdotes, temas que de hecho están eludidos en los planes. Admitieron la presión amistosa y no compulsiva con que Torre Nilsson debió sacar dos o tres tomas pequeñas en **La caída** y con que Ayala debió retocar ligeramente el final de **El jefe**. Como señaló Soffici, si el Estado ayuda es inevitable que intervenga. La presión mayor es la comercial, la expectativa sobre lo que será comprendido y asimilado; allí el problema es de los productores, y ya se sabe que un director que no obtiene un éxito es un director que compromete su futuro. Ninguno de los directores cree muy estimable a la crítica argentina, no porque falten valores en quienes escriben sino por ser desorientada y contradictoria, como si surgiera de la improvisación. Sostuvieron que por otra parte

2 En Argentina este film de Mikhail Kalatozov se estrenó como **Pasaron las grullas**.

falta intercambio entre crítica y realizadores; de hecho la crítica sólo es útil a éstos cuando coincide en marcar errores o (como citó Torre Nilsson a propósito de su **Secuestrador**) cuando casi toda ella supone una aprobación minoritaria de lo que el público rechaza. Varios observadores señalaron después que en la conferencia de prensa se notó cierto temor de los directores por declarar abiertamente sus problemas: se abstuvieron de pronunciarse unos contra otros, o contra los productores, o contra las necesidades comerciales que explican sus errores pasados. Por arriba de la conferencia hay un temor más amplio, que es el temor a hacer, y no solamente a hablar. Mucha gente está conforme en que ésta es una etapa de transición para el cine argentino, pero sólo en Ayala y en Torre Nilsson se nota un afán de hacer cosas nuevas. Mientras es interminable la especulación sobre culpas, el hecho cierto es que no hay nuevos temas, no se enseña a trabajar a nuevos libretistas, ni directores, ni técnicos, no hay una exploración formal más allá de la corrección. Quizás todo ello salga de una producción más abundante, que permita mantener equipos en marcha y que permita costear por tanto una zona de experimentación. Y quizás no hay tampoco bastante talento. Pero lo temible es que si el talento estuviera en algún lado el cine argentino no se enteraría, porque deja a un costado su propio cortometraje y porque examina planes de filmación con la óptica del rendimiento comercial inmediato y del prestigio extra cinematográfico que ese tema pueda significar para el país. Esa es la miopía con que el cine italiano se cayó desde su apogeo neorrealista. Mientras tanto, Polonia tiene un cine ultradirigido por el Estado, tiene escuelas que preparan realizadores, deja trabajar a los jóvenes, y en diez años se levanta de la guerra hasta el brillo cinematográfico de hoy. Quizás convendría hacer una conferencia de prensa con Mentasti o con algún otro de los productores que dirigen de veras al cine argentino.

Martes 17

No es conveniente salir del Hotel Provincial. Aquí están las oficinas de este Festival, aquí se han hecho todas las reuniones de prensa, aquí viven los periodistas uruguayos, aquí se come (demasiado), aquí se duerme (apenas), aquí se puede hacer casi todo el trabajo. Si hubiera tiempo, aquí se podría perder dinero a la ruleta. Afuera llueve, además. Desde el miércoles 11 hasta hoy Mar del Plata ha hecho un Festival oscilante entre el diluvio y la bruma. No hay desagües en las calles, que se inundan en pocos y minutos y hacen sufrir salpicaduras imprevistas; tampoco es muy bueno el transporte, que obliga a esperar veinte minutos por un trolley que pueda llevar a cualquiera de las tres salas de exhibición. Así que es mejor quedarse y ver desde la ventana hacia una playa que está a pocos metros y que parece sufrir de una arena terrosa, de demasiadas carpas y de un mar huracanado. Ir y bañarse ya es demasiado. Pocos lo hacen en un Festival, si es que tienen algo que trabajar en él. Y los afortunados que tienen ese tiempo no pueden obtener algo de sol. La pobre Harriet Andersson, que llegó a Buenos Aires, huyendo del invierno sueco, se quejaba de que el sol no era frecuente; el domingo volvió para Suecia, sin haber obtenido una visión más clara del verano, y por cierto que lloró en buena parte del día por tener que abandonar una excursión que le era grata.

Los que se quedan en el Hotel Provincial con escapadas incidentales a tres cines, pueden tener una visión más correcta de lo que es un Festival. A primera vista están los cazadores de autógrafos, las señoras noveleras que hablan idiomas, en alta voz, las reuniones espontáneas cuando alguna belleza rubia pasa por el hall. A segunda vista esos mismos cazadores necesitan orientación, y es habitual que pregunten a los periodistas quién es aquél y quién es aquélla, dónde se regalan fotos (no se regalan) y dónde podrá estar en este momento la delegación alemana. Todo este movimiento local, con detectives en la puerta del hotel para verificar credenciales de quienes pretendan entrar, no responde en verdad a la mucha fama. No son en verdad populares los nombres de Dominique Wilms o Anita Ruff (Francia), Isabelle Corey (Italia), Margit Bara (Hungría), Henny Moan (Noruega), o Waltraut Haas (Austria), ni hay tampoco delegación alguna de Rusia ni de Estados Unidos. Como sensación de nombres, para hacer ruido en el exterior, y acordarse mucho después al

estilo de “el años que vino Fulano”, este Festival se ha desintegrado desde los rumores y anuncios iniciales hasta hoy. Las únicas estrellas extranjeras con renombre fueron John Mills y Harriet Andersson. Ambos se fueron ya.

Una visión menos superficial encontraría otros factores más recordables. Este es un Festival riquísimo en films, con diez o doce diarios en cartel, incluyendo repeticiones, y la obligación de ver tres o cuatro por día para mantener el tren, aun olvidándose de los mexicanos. Hay 35 de ellos en concurso, y el Jurado está haciendo turnos extraordinarios y privadas matutinas para llegar al fallo del próximo sábado. Con tres funciones nocturnas simultáneas es además imposible elegir siquiera la premiére más lustrosa, porque puede ser cualquiera de las tres. Y hay público en las tres salas, por lo menos para esas funciones nocturnas en las que rigen los abonos. Por otro lado el régimen de conferencias de prensa se lleva a un promedio de dos diarias, inevitablemente a la misma hora en que se proyecta un film que se perdió la noche anterior. Con tres cronistas en funciones un diario podría cubrir todo, pero sólo en los importantes de Buenos Aires se llega a ese extremo. La prensa de todo el Interior, las radios y la televisión han acudido también a Mar del Plata, y a ratos el nuevo Jefe de Prensa dice que hay demasiados periodistas y que habría que seleccionar. El hombre lucha con la demanda de entradas, un punto que fue mal calculado en los planes previos y que ahora ha dado dolores de cabeza a periodistas y a funcionarios; no sólo no alcanzan los sitios disponibles, sino que todo el contralor de vales, documentado para hacer cuentas claras con los exhibidores, ha llevado al papeleo, a los turnos, al trasiego. De esto se oye hablar casi todo el día.

LOS NORUEGOS. Hay un solo film noruego en el Festival, se llama variablemente **El hombre de las siete vidas** o **Nueve vidas** (*Ni liv*, Arne Skouen; alude a las famosas siete vidas del gato, pero los refranes noruegos son diferentes) y es presentado aquí con una delegación que incluye a la primera actriz Henny Moan y al productor Wilhelm Munter Rolfsen. Este productor se hizo cargo de la conferencia de prensa. No habló mucho de su film, que no se había estrenado todavía, y habló en cambio sobre el cine en Noruega. Allí las ochocientas salas de exhibición son del Estado, el que recibe los beneficios del producido y lo vierte en mantener museos y casas de arte. Hay créditos de producción, que oscilan en las 200.000 coronas y que contribuyen a financiar 10 a 14 films. La temática de estos abunda en argumentos de base documental, principalmente sobre la guerra. Hay censura para los films importados, entre los que tienen preferencia Estados Unidos, Suecia, Dinamarca. La censura no se manifiesta en prohibiciones sino en cortes, particularmente por razones de pornografía o de violencia, y se la usa como un instrumento de represión de la delincuencia juvenil, lo que explica que se haya cortado con abundancia en **El salvaje** de Marlon Brando y varias producciones suecas. Como lo admitió el productor, Noruega tiene una industria cinematográfica menos desarrollada que Suecia y Dinamarca, aunque hay varias similitudes entre los tres países.

Miércoles 18

Para el viernes 20, penúltimo día, está anunciada la presentación de un nuevo espectáculo cinematográfico, concebido por el veterano Abel Gance. Hay todavía dificultades para concretar este espectáculo, en parte porque el mismo material no ha llegado a Mar del Plata, en parte porque la proyección requiere tres cámaras simultáneas y una pantalla ancha, con un ajuste que está dando algún trabajo. Por lo que se sabe en las descripciones previas, la Polivisión es una variante de la pantalla panorámica, en la que habría ahora tres imágenes, con varios parlantes y varias pistas sonoras para complementarlas. El juego recíproco de esas imágenes permite combinaciones muy ricas, mediante contrastes y comentarios entre una acción y otra. Además de esas variantes, figura también la de restringir a voluntad el ancho de la pantalla, como lo requiera la índole de la acción. El programa está integrado por un fragmento de **Napoléon** y de **J'accuse** del mismo Gance, una recomposición del dibujo **Begone Dull Care**, y dos films especialmente rodados, que se llaman

Castillos en las nubes y **Parque de diversiones**, todo lo cual y algo más está integrado en lo que Gance llama "programa de ensayo", aludiendo a una perspectiva todavía irrealizada para el futuro. Como él lo describió en la conferencia de prensa que hoy efectuó junto a la delegación francesa, el nuevo sistema es un adelanto estético, un aporte de una cuarta dimensión, un alcance a la simultaneidad temporal de los cuadros de Picasso. Su intención es superar al cine actual, que le parece monótono ("millares de imágenes que se repiten", dijo) creando un instrumento de técnica superior. Pidió disculpas por hablar de sí mismo y recordó que ya en 1927 había empleado la primera pantalla panorámica en **Napoleón** y que en 1934 había utilizado los recursos de la moderna estereofonía. Hace tiempo que Gance se considera como un innovador, hace pocos años que hizo notar públicamente el haberse adelantado al CinemaScope y ahora, en su innegable vejez (70), reclama para sí el haber creado con la Polivisión un nuevo instrumento. Comparó al cine con un piano que ahora se toca con un solo dedo y es necesario tocar a cuatro manos. Entretanto, sigue trabajando en su próximo film, que se llamará **De Austerlitz a Waterloo** y que será otra vuelta de tuerca sobre Napoleón. Está encantado con la batalla de Austerlitz y con los milagros de previsión estratégica que allí mostró el emperador.

OTROS FRANCESES. Estaban las estrellitas Isabelle Corey y Dominique Wilms en la conferencia de prensa, pero el único que habló fue M. Pierre Courau, ejecutivo de producción, que señaló el carácter internacional del cine francés, la amplia colaboración actual con otros países y los planos de co-producción que existen ahora mismo, y que se presume progresarán en conversaciones de los próximos días. Ya circula el nombre de Leopoldo Torre Nilsson para ir a Francia como director. También circula una iniciativa de Abel Gance para filmar la vida de San Martín y otra de Nelly Kaplan (asistente de Gance) para hacer la vida de Horacio Quiroga. Hasta ahora estos planes están en una etapa verbal. Aparte de planes de co-producción y de gentilezas verbales entre países, no hubo otra sustancia en la reunión. Fue una conferencia de prensa tocada con un solo dedo.

Sábado 21

Un programa experimental de Polivisión se exhibió anoche (viernes 20) en el cine Roxy, especialmente acondicionado al efecto, y contó con las explicaciones verbales de su creador Abel Gance y de su asistente Nelly Kaplan, quienes parecen creer que esta nueva forma cinematográfica tiene un futuro promisorio. En algún lado se atribuyó a Gance la declaración de que dentro de diez años todo el cine se hará en tal sistema, un optimismo que anoche no fue compartido aparentemente por ninguno de los espectadores que ocuparon más de media sala. Igual que el CinemaScope, este sistema emplea una pantalla ancha, y se caracteriza ante todo por su espectacularidad, lo que está en el estilo de la época. Como técnica se parece más al Cinerama, pero en tanto que éste emplea tres proyectores cruzados en haz para una pantalla semicircular, la Polivisión usa tres proyecciones paralelas. La zona central siempre está ocupada por alguna imagen; las zonas laterales lo están ocasionalmente. La riqueza visual de la Polivisión es, cuando menos en teoría, la de dar tres imágenes distintas, que aparecen relacionadas entre sí por su composición visual o por su sentido. El sonido es también múltiple, con varios parlantes distribuidos tras la pantalla y en el resto de la sala. Este primer programa incluyó:

- un fragmento del **Napoleón** de Gance (1926), con un montaje especial para el caso, de forma que aparece el emperador al centro, pronunciando una arenga a sus soldados, y estos desfilan a los costados;
- un fragmento del dibujo abstracto **Begone Dull Care** de Norman McLaren, también recompuesto al efecto, con una multiplicación de la vertiginosa composición visual y sonora de este artista;
- un corto denominado **Castillos en las nubes**, atribuido enteramente a Nelly Kaplan, que conjuga imágenes de nubes con música de Debussy;

- otro corto titulado **Parque de diversiones**, que está hecho en color y que deriva del espectáculo múltiple de calesitas, montañas rusas y bailes populares;

- un fragmento de **J'accuse** del mismo Gance (1938), un alegato pacifista que ya era muy ruidoso en su tiempo y que en lo principal muestra a Victor Francen despertando a los muertos de 1914-18 para impedir con una gran procesión tétrica la repetición de la catástrofe bélica (no tuvo esa suerte).

Una valoración del espectáculo no debe ser confundida con una valoración del sistema. Juzgado en superficie, a la luz del material incluido, puede decirse que lo de McLaren fue muy lindo de ver, que ciertas cosas espectaculares del **Parque de diversiones** son atractivas, y que la reiterada declamación dramática de Victor Francen, que vocifera "Je vous apelle" unas treinta veces, es mucho más deprimente que emotiva, cosa que se sabía hace veinte años y que deriva del estilo pomposo y enfático tan propio de Abel Gance en toda su obra. Una vez que se agota esa curiosidad, con resultados que no compensan el esfuerzo, queda en discusión la utilidad futura de la Polivisión para el cine, con otros creadores más sutiles que Gance. Puestos a construir un espectáculo, el propio McLaren, o Jirí Trnka, o Walt Disney, o los estudios UPA, podrían hacer rendir a una pantalla tan ancha combinaciones insospechadas, pero la verdad es que no necesitan para eso de tres proyectores, y que si acondicionan dibujos y marionetas podrían hacer lo mismo en CinemaScope, simplificando la técnica que Gance propone. Fuera de los creadores de fantasías, es previsible que el cine dramático o narrativo pueda ocasionalmente hacer algo nuevo, consiguiendo un efecto aquí y otro allá. En este mismo programa hay por ejemplo una toma central de un soldado herido que clama inútilmente desde el fondo de un pozo de barro, mientras las tomas laterales muestran un campo de batalla ya desierto, e informan así que aquel llamado no será atendido. En otro momento Francen ocupa la imagen central en una estación de ferrocarril, mientras a la izquierda se ve una multitud agitada y a la derecha un parlante que hace anuncios, con lo que esta combinación de imágenes aporta cierta idea de confusión y ruido. Y en un tercer ejemplo, Francen recuerda en el centro a sus camaradas muertos, mientras a la izquierda surge el rostro de éstos en una escena anterior, con lo que la Polivisión faculta a conjugar presente y pasado en un solo momento. Estos casos de contrapunto visual pueden ser la riqueza del nuevo sistema. Tienen empero dos grandes inconvenientes, que dificultan la aplicación a un cine narrativo futuro. Por un lado, dividen la atención del espectador, que no aparece situado visualmente; esto puede ser cuestión de costumbre, y también a Griffith se le objetó erróneamente en 1914 algo similar cuando con primeros planos y con tomas distantes comenzó a construir formas narrativas alejadas de la forma teatral. Por otro lado, y supuesto que directores y espectadores aprendan a liberarse de esa tendencia al caos, es difícil ver desde aquí como la Polivisión puede aplicarse a temas que requieran intimidad o concentración, o a relatos en que sea exigible una progresión temporal y no espacial. Una versión polivisada de **Los amantes** (bromas aparte) o de **El diario de un cura rural** o de **Juventud divino tesoro** es un claro perjuicio para la finalidad de comprometer emocionalmente al espectador y de hacerle progresar en su pausada comprensión de un drama. A esto Gance puede contestar que la Polivisión permite restringirse también a la imagen central y mantener en blanco las laterales (cosa que él mismo hace a menudo durante este programa experimental), pero los cambios ocasionales de formato son ya una distracción, y si no hay tales cambios en absoluto, la Polivisión no es necesaria. La desconfianza al nuevo sistema nace de que nada de lo que con él se aporta, salvo el contrapunto ocasional, es nuevo para el cine, y lo que hay allí de nuevo puede ser además innecesario o aún perjudicial.

Gance tiene setenta años, vive pobremente, tiene viejas glorias, ha hecho films gritones que están muy atrasados de estilo con respecto a su propia obra (y esto es tan aplicable a **Lucrecia Borgia**, 1935, como **La Tour de Nesle**, 1954) y se considera a sí mismo como un innovador en cuanto a la aplicación del travelling, del primer plano y aun del CinemaScope, todo lo cual es discutible. Ahora sueña con haber descubierto el lenguaje del futuro, y se ha tomado mucho trabajo para sincronizar tres films simultáneos, sin contar el otro trabajo menos explicable de virar a varios

tonos de sepia el celuloide **J'accuse**, y el de invertir de izquierda a derecha algunas imágenes, buscando simetrías y remedando las fantasías visuales e infantiles del kaleidoscopio. Atrás suyo, otros han trabajado en ajustar proyectores y en la carga y descarga paralelas de tres distintos rollos de celuloide. Para el futuro, esos trabajos de ajuste en la filmación y en la proyección y en la proyección son inevitables si es que efectivamente la Polivisión se impone, cosa que cabe dudar. Tras una primera etapa espectacular, en la que triples pantallas mostrarán **Los treinta mandamientos** y **Los 21 jinetes de la victoria**, podrán venir los creadores e inventarán un lenguaje adecuado y contrapuntístico, poniendo en tres films distintos lo que ahora mismo pueden poner en CinemaScope, cuya técnica permite ciertamente hacer trucados y división de la imagen en zonas. Pero no es probable que lo hagan. Con el cine de hoy ya se puede decir de todo, y si hay barreras para decirlo, ninguna de ellas es puramente técnica ni tiene nada que ver con el ancho de la pantalla ni con el sistema de proyección. Al cine de hoy no le falta idioma sino talento, no le falta resonancia sino sustancia. Con la Polivisión, como con el Cinerama, el relieve o el sonido estereofónico, se está dando más importancia a la forma y tamaño del paquete que a lo que lleva dentro.

FALLO RAZONABLE. Las conclusiones a que llegó el Jurado fueron las previsibles, y buena parte de su fallo estaba así adelantado en notas periodísticas. No había mejor film que **Cuando huye el día** en el Festival, según opinión casi unánime de cuanta gente dijo en voz alta lo que pensaba. Ni había candidatos tan convincentes para interpretación como Victor Sjöström y Susan Hayward, aunque este cronista hubiera preferido a Ingrid Thulin como actriz. Los premios a la selección polaca y a los dos libretos de Jerzy Stawinski para **Heroica** y **Atentado** son la consagración oficial del gran movimiento renovador que parece ser el cine polaco. El premio a **El jefe** como mejor film de habla hispana era obvio. En un sentido el fallo disiente con la expectativa creada, pero esa discrepancia es saludable. No se podía confiar mucho en que un Jurado tan heterogéneo, integrado por tan poca gente joven o audaz, se animara a premiar como director a Rolf Thiele por **Rosemarie entre los hombres**. Lo hizo, sin embargo, quizás como un resultado de la alta opinión que el film alemán mereció a la crítica argentina y a la extranjera que estuvo radicada ahora acá. Por lo que se sabía hace poco, varios integrantes del Jurado no tenían entusiasmo alguno por el film.

El fallo de la crítica fue irregular. Un tribunal que debía componerse de diez miembros fue reducido por renuncias varias, en mérito a que sus integrantes no podían ver todos los films necesarios, y a otras razones. En este último día del Festival, fue público que habría de ser un fallo disidente con el oficial, cualquiera fuera el caso; si el Jurado premiaba a **Cuando huye el día**, la crítica premiaría a otro film, y si no lo hacía, era la crítica la que premiaría al film de Bergman. El premio de la crítica recayó así en **Heroica** de Munk, en Victor Sjöström e Ingrid Thulin por **Cuando huye el día**, en el fotógrafo Gunnar Fischer por el mismo film, y en la banda sonora de **Rosemarie entre los hombres**, que se debe tanto al director Thiele como al compositor Norbert Schultze, un nombre que nadie atinó a mencionar en la ceremonia.

Las promulgaciones del fallo comenzaron a las 23.30 hs. del sábado, durante una cena de clausura que reunió (como la inicial) a un millar de personas, y que se caracterizó por un curioso show de bailes griegos y de zonas del interior argentino. Toda la pronunciación del fallo fue enredada por premios adicionales de los realizadores de cortometraje, que premiaron al corto checo Cuento a la luna, y por un fallo extravagante de una entidad que aquí se conoce como Fondo Nacional de las Artes, a cargo de los jurados Victoria Ocampo (escritora), Héctor Basaldúa (pintor) y F. Carcavallo (empresario). Eligieron con toda extravagancia a La ley de Dassin y Atentado de Passendorfer, en ese orden, pero no explicaron por qué. No hubieran podido.

Cuando las estatuillas de gauchos fueron entregadas por actrices argentinas a los diversos representantes de los diversos films mencionados en el fallo oficial, terminó de una buena vez este ciclo de once días nutridísimos, y terminaron las exhibiciones de la sinopsis de La violetera, un film español de Amadori que el Cine Nogaró hizo padecer 33 veces en el período. Representantes de la Provincia de Buenos Aires y otras personalidades dijeron reiteradamente por el micrófono que ya

está constituido el Comité Permanente y que en diciembre se hace el otro Festival[3]. Apenas hay tiempo de respirar.

Algunos estrenos del festival

Heroica (*Eroica*, Polonia) desconcertó aquí al público y dividió a la crítica entre la admiración y el desencanto. Es fácil ver los motivos. Está concebido en dos episodios independientes, ambos ubicados en 1944, durante el final de la ocupación nazi. El primero está rotulado "Scherzo alla polaca" y cuenta en tono de farsa las desventuras de un patriota que quiere vincular a las fuerzas de la resistencia con un batallón húngaro cuya ayuda ha sido ofrecida; allí el protagonista se toma en broma a los nazis, a los húngaros, a los polacos y a sí mismo cuando ve que su mujer lo engaña entre el desorden de la guerra. El segundo se llama "Ostinato lugubre" y describe la vida de un grupo de prisioneros polacos en un campo alemán, con varios problemas internos y con la rareza de que uno de ellos esté escondido de los otros, encerrado en un desván, alimentado y ayudado por un único amigo. Es fácil marcar como artificiales a ambos asuntos y al pormenor de sus diálogos; el primero en particular lleva la broma muy lejos de la realidad, como una operación imaginativa y no como un enfoque particular de la guerra. Pero seguramente el film requiere una atención más cercana, una perspectiva distinta. En la agudeza de algunos diálogos, en el comentario melancólico sobre la soledad humana, en la alucinada visión de un drama más profundo, para el que la guerra es sólo una oportunidad de explosión, el film sugiere calidades nobles. Como lo señaló verbalmente su director Andrzej Munk, la intención era hacer un comentario crítico sobre la tradición heroica, pintar a un héroe que no quiso serlo, o a otro que está oculto y privado de la fama que pudo tener. Con toda la incomprensión que el film pueda encontrar en el extranjero, y particularmente en el público menos reflexivo, su exacta valoración requiere un mejor conocimiento del contexto, una ruptura con la costumbre del medir en términos naturalistas lo que no se quiso colocar allí. En interpretación, en fotografía, en uso del sonido, es por otra parte admirable lo que Munk sabe de cine.

H-8... (Yugoslavia) es el título más corto de la historia del cine y también el film más inútilmente largo de mucho tiempo. La sigla se refiere al comienzo de la chapa de un coche desconocido, que en una carretera y en la noche lluviosa del 14 de abril de 1957 provocó por una mala maniobra el choque de un camión y un ómnibus, con 17 muertos. A ese automovilista real y anónimo, que no tuvo el valor de pararse y afrontar las consecuencias, está reiteradamente dedicado el film, para escarbarle la conciencia. Aparte de ser un film con mensaje, éste es también el relato de un incidente semi-policial, explicitado totalmente en los primeros diez minutos, con una objetividad de breve crónica periodística. Después el asunto vuelve al principio, atiende la anécdota personal de todos los pasajeros del ómnibus, del chofer del camión, de sus acompañantes, con un criterio analítico y minucioso que termina por inflar desproporcionadamente al argumento. Allí se alarga por falta de economía, y culmina nuevamente en el accidente, sin aumentar por cierto su tensión inicial. Hay buenos diálogos entre los pasajeros, cuya variedad de psicología e intereses es indescriptible, y hay muy buenos momentos de fotografía y de montaje en todo el relato. Al director Nikola Tanhofer, que a menudo sabe lo que hace, le falta obviamente una noción más ajustada del conjunto de su film. Si hubiera sacrificado media hora en el libreto o en el cuarto de montaje habría ganado concentración.

Yo y el coronel (*Me and the Colonel*, EE.UU.) tiene la mejor interpretación de Danny Kaye en una larga carrera. Esta vez su papel se acerca a una línea dramática, como un judío polaco que debe fugar de Francia a España cuando París cae en poder de los nazis. Su compañero de viaje es Curd

3 No fue así. El siguiente festival tuvo lugar en marzo 1960.

Jürgens, otro polaco aristócrata y antisemita que no quisiera deber favores a un judío pero que resignada y repentinamente debe aceptar soluciones aportadas por un cerebro más eficiente que el suyo. Con su aire de aventura física y exterior a través de Francia el film se concreta en realidad a varias escenas teatrales que jalonan esa fuga, y que contienen algunos diálogos ingeniosos sobre el peligro, el heroísmo y el antisemitismo. En lo sustancial, el film debe más a los autores Franz Werfel y S.N. Berhman que al director Peter Glenville, un experto director de teatro con un solo antecedente cinematográfico (**El prisionero**, también sobre pieza teatral). Ni en composición narrativa ni en ritmo el film es muy satisfactorio. Peca de lentitud, de verbosidad, de arbitrariedad para plantear y arreglar problemas. También padece por Jürgens, que se inventó un tono de comicidad para este papel y que parece preferible en sus sobrias actuaciones dramáticas de muchos otros. Le sale mal un cambio que a Kaye le sienta muy bien.

Atentado (*Zamach*, Polonia) se reveló, ante sala casi vacía, como uno de los films más logrados de este Festival. Se ubica en la Varsovia ocupada de 1943. ambiente que parece seducir a los realizadores polacos, y describe los preparativos de un grupo de patriotas para matar a un comandante alemán, simulando un accidente callejero; después presenta el atentado mismo y la escuela de heridos que se dispersan por la ciudad y luchan nuevamente con la Gestapo. Es ante todo un film de acción, sumamente accesible a todo público, y cabe pronosticarle un éxito comercial. Pero es también un pequeño prodigio de economía narrativa, en la descripción del grupo de patriotas, sus encuentros y sus simulaciones con mucha escena en la calle y una precisión fotográfica (por Jerzy Lipman, otra vez **Kanal**) que requiere mayor estudio; el hombre pone su cámara en un tranvía, en un puente, en un tiroteo, con una naturalidad asombrosa. El mérito del film corresponde además al joven y desconocido director Jerzy Passendorfer y al libretista Stawinski, que resulta escriba de todo el cine polaco de calidad (**Kanal**, **Heroica**, **Hombres en los rieles** son también libretos suyos). Sin distraerse nunca de la acción, , sin sustituirla por las facilidades del diálogo, el film marca rasgos psicológicos de esos combatientes polacos, contratiempos de su actividad, tranquila voluntad de seguir en la lucha a pesar de las derrotas parciales. Entre derroche de tiroteos y crecientes suspensos de la simulación, el film establece un halo poético, una recatada alusión, jamás subrayada, a la voluntad de liberación. Es un film tan emotivo como firme y confirma la presunción de que el cine polaco será la revelación en este año. Para el Festival es además una mención a tener presente[4].

Brindis para un espía (*Ice-Cold in Alex*, Inglaterra), fue exhibido fuera de concurso, como una suerte de homenaje al visitante John Mills, que realiza una sólida interpretación en el papel central. En la carrera del director J. Lee Thompson este film es una muestra de variedad, tras los conflictos encerrados y obsesivos de **Mientras espera la noche** (*Yield to the Night*, 1956) y de **Sombras en su vida** (*Woman in a Dressing Gown*, 1957). La acción ocurre en el desierto, durante la campaña africana, y describe en lo principal las desventajas de cuatro viajeros en una ambulancia (Mills, Harry Andrews, Anthony Quayle, la enfermera Sylvia Syms) para llegar de Tobruk a Alejandría; el título original de **Ice-Cold in Alex** alude elaboradamente a la cerveza helada que podrán tomarse en destino. Es formidable la cantidad de incidentes que obstaculizan ese viaje, y a la larga se sabe que Thompson los ha colocado allí para lucirse en su exposición. Una lenta caminata por un camino minado, una enloquecida fuga ante tanques alemanes, la ambulancia apoyada accidentalmente en las espaldas de Quayle, el pantano que absorbe lentamente al mismo personaje, y muchos otros episodios, sirven a Thompson para puntualizar lo mucho que le gustó **El salario del miedo** de Clouzot. Con una intención que parece realista, la acción se nutre de incidentes físicos (soberbiamente contados por fotografía y montaje); el diálogo se acerca a menudo a la palabrota, y el film puntualiza que allí hay cuatro cuerpos que tienen necesidades, todo lo cual no es quizás tan

4 En ocasión del posterior estreno del film en Montevideo, H.A.T. le dedicó una nota más extensa, que incluyó luego en su libro *Crónicas de cine*.

sincero como hábil. Entre varias excelencias formales, una importante es la muy buena interpretación de los cuatro desventurados, que se desconfían, se aman, se pegan, se embarran y se transpiran con una dedicación sorprendente en los sobrios ingleses. Con el tiempo, Thompson será un eficaz director comercial, que sabe lo que quiere su público y se lo dice con una amplia solvencia cinematográfica.

El jefe (Argentina) parte de una realidad local y mundial que es la patota, evolucionada hasta constituir una pandilla de delincuentes, con un apunte sociológico adicional para marcar cómo el hombre fuerte reúne a sus subordinados entre muchachos que necesitan una autoridad, algo firme en qué apoyarse. Es fácil leer una impugnación del peronismo (o del fascismo) en la denuncia del film, que trabaja sobre una verdad argentina en su pintura de ambiente y deja entender más de lo que dice; las descripciones de los diversos patoteros están ajustadas a tipos ciertos de una escala social. Aparte de su verdad esencial, el film es además un producto de la exigencia formal por parte de su director Fernando Ayala, destacado anteriormente por su atención a una expresión de imágenes (en **Ayer fue primavera**, en **Tallos amargos**) y dueño aquí de una elocuencia cinematográfica que pocas veces se ve en el cine argentino, con brillos continuos de fotografía y de montaje. A ratos parece excederse de elaboración, como un resultado de pensar escenas que brillen aunque no se integren totalmente en la necesidad del relato. Esos son los riesgos de la inteligencia, pero están muy superados por las virtudes. El film ha sido producido por el mismo Ayala y por Héctor Olivera, en una combinación independiente de presiones industriales, sin rutinas de romance ni concesiones a finales felices. Ha sido un éxito de crítica y de público, ha traído aplausos para ambos productores, para el libretista David Viñas y para el fotógrafo Ricardo Younis. Ha tratado además la convicción de que se puede hacer cine argentino con inteligencia y con libertad de espíritu, y esto es un hecho importante en la historia de la industria, que solía subestimar al público y a su propia posibilidad.

Las preocupaciones de Ayala y Olivera para que **El jefe** fuera bien comprendido por las delegaciones extranjeras han sido un núcleo activo de este Festival. Apenas se supo que el film era la única selección oficial, y con sólo diez días para trabajar en su presentación, ambos se ocuparon de imprimir folletos en cuatro idiomas y de instalar un sistema de audífonos que facilite traducciones simultáneas durante la proyección. Han trabajado con admirable firmeza y sin perder el buen humor.

El largo camino de un año (*Cesta duga godinu dana*, Yugoslavia) culmina el desastre que ha sido la carrera de Giuseppe De Santis desde su promisoria **Caccia trágica** de post-guerra hasta las declamaciones, los artificios y los diálogos imposibles con que ha malogrado media docena de otros films. Aquí propone la construcción de un camino, hecho por un grupo de campesinos sin trabajo, a pesar de que las autoridades se oponen y de que nadie les paga por esa tarea. En un asunto que parece realista por su ambientación, el director no aporta la menor explicación de cómo se hace un trabajo gratis por gente que está en la miseria. Tras pisotear la lógica más elemental, saca conclusiones de ese asunto, llama héroes a esos innovadores y les arregla sus problemas con una facilidad irreal. En el relato coloca media docena de dramas pasionales, que compiten entre sí por el premio al ridículo. El diálogo es declamatorio. El argumento camina con leyendas explicativas intercaladas. La fotografía tiene el rebuscamiento habitual, con faroles que bailan por el viento mientras un personaje camina ebrio por la calle. Y por sobre todo ello, el film es largo, largo, largo de un año. Seis veces parece que termina, pero siempre sigue con algún otro de los dramas pasionales, como esos folletines que se estiran a gusto del consumidor. Actúan Massimo Girotti, Eleonora Rossi Drago y Silvana Pampanini, todos ellos doblados al yugoslavo, como un resultado de la co-producción. Están terribles. Hay quien cree que Giuseppe De Santis ha ido a Yugoslavia porque es una víctima de su comunismo personal y del decaimiento general del cine italiano. Puede

ser. Pero en cambio es segurísimo que es una víctima de su falta de autocrítica. Hace años que macanea como un desesperado, hasta cuando quiere hacer cine comercial. Debiera dedicarse a alguna profesión inofensiva.

Rosemarie entre los hombres (*Das Mädchen Rosemarie*, Alemania) es un film genial, una audacia de estilo, capaz de suscitar en el espectador la misma sensación exaltada con que alguna vez se descubrieron **El ciudadano** de Orson Welles o **Señorita Julia** de Sjöberg. El nudo del asunto es auténtico, y reitera un escándalo ocurrido en Alemania, cuando la prostituta Rosemarie Nitribitt apareció muerta, tras haber organizado un formidable chantaje contra varios industriales alemanes. Pero más allá de ese tema central, el film está construido con otro vuelo, el pormenor de la anécdota no es el de la historia real (así se aclara en advertencia expresa) sino una lección y una crítica de costumbres. Como aquí se lo cuenta, Rosemarie (Nadja Tiller) pasa del oficio callejero a ser la amante de uno de los varios industriales que se reúnen en Francfort por negocios; al rato es amante de otros, y después, organizadamente, la amante de todos, mientras graba en cinta magnética los monólogos con que todos esos hombres, sentados en la cama, se quejan de su soledad de alma, de sus señoras aburguesadas, de lo dura que es la vida de los negocios, de los secretos industriales que mutuamente se ocultan. Con todo ello Rosemarie hace el chantaje, primero bajo la dirección de un industrial más hábil que los otros (Peter van Eyck) y después contra él mismo. Su muerte es la obra de todos, y está dicha en una escena de admirable economía, con una cortina, un grito, una procesión de autos que se alejan. Es virtud primordial del film la de llevar su crítica social a las grandes líneas, y afirmar desde la primera escena el ambiente de hipocresía con que la sociedad maneja la prostitución: aunque el conserje del hotel expulsa a las prostitutas del hall, secretamente administra sus citas para los obesos industriales. En el mismo sentido, y con un rasgo de estilo, el film iguala a todos esos industriales en el tratamiento, las hace bailar al unísono en el cabaret, muestra como iguales a sus autos y en una sucesión magistral de tomas los choca sucesivamente con el mismo pijama a rayas en la misma cama de Rosemarie; hacia el final, prolongando su tema cuando ya la protagonista está muerta, repite con otra mujer la escena inicial en el hall del hotel, como un ciclo que recomienza. El film pega duro, pero está muy lejos de pronunciar simplezas morales, y también presenta como ligeramente ridículo a un predicador callejero que pronostica el infierno universal para mañana de mañana. Arriba de toda su crítica social, el film adopta una forma novedosa de relato, sintetizando y estilizando los episodios principales y diseñando a su lado un contracanto paralelo a cargo de dos bohemios (que fueron compañeros de Rosemarie en la humildad) y de la prostituta que está llamada a sustituir a la protagonista en el futuro. Con esos personajes, que aparecen en cualquier lado, provistos de acordeón, guitarra y trombón, y que recitan canciones de cínico humorismo sobre el ascenso de Rosemarie y de la sociedad en que vive, el film establece un comentario permanente a la acción. Es un recurso de típico cuño expresionista, que reconoce el claro antecedente de Bertolt Brecht en *La ópera de dos centavos*, y que es innovador para el cine. Pero es también un recurso integrado estilísticamente en el film, y las canciones prolongan a veces la acción o su música se enlaza de la imaginación a la realidad.

Hay defectos en el film. Sin perjuicio de un mejor examen, parece claro que demasiados diálogos naturalistas se prolongan sin necesidad, y que el núcleo del chantaje mismo debiera ser más explícito. Estas imperfecciones son el precio de una obra nueva. En lo principal toda la crítica social y la búsqueda de estilo son asombrosas, y obligan a ver y saber algo más de su joven realizador Rolf Thiele, que también es co-libretista y que es un talento promisor. A los eruditos de varias partes del mundo, y particularmente de Montevideo, hay que comunicar que el compositor se llama Norbert Schultze, autor de una maravilla de comunicación entre música, libreto e imagen que se llamó **Sinfonía de una vida** (alemana, con Harry Baur, 1942) y que alguna vez ingresará a la lista de Grandes Films Despreciados de la historia. Puede preverse desde ya que **Rosemarie** será obra de controversia, por su asunto y por su forma, y que molestará a los críticos conservadores y probablemente a varios Jurados de este festival, gente toda que se pierde cuando la sacan de su

cómodo naturalismo. Desde aquí, hay que pronosticar que será una obra mejor comprendida y valorada por el tiempo que cuida del cine todo y que sabe que los adelantos se hacen con films audaces, brillantes, imperfectos.

El ángel sucio (*Schmutziger Engel*, Alemania) no está al nivel de un Festival cinematográfico y su elección reitera el criterio comercial de exhibición que ya fue evidente en Punta del Este 1958. La idea es que Alemania quiere conquistar mercados, y no le importan elogios de la crítica. El film cuenta las intrigas de una estudiante rica (Corny Collins) empeñada en obtener el amor de un profesor (Peter van Eyck), que no le lleva el apunte. Despechada, lo complica con acusaciones de violación, pero desde luego es descubierta por sus propios compañeros. En fondo, en manera narrativa, en diálogo, todo el film es muy elemental, a pesar de la solvencia de técnica con que está realizado. Más enojosa que su abundancia de lugares comunes es sin embargo la insistencia con que el film se dirige al mercado cinematográfico de Estados Unidos, acomodando menciones de Hemingway, de la revista *Photoplay*, de artistas de cine, de discos de jazz. Es toda una receta.

El desafío (*La sfida*, Italia) es un impacto visual y sonoro de un director nuevo que se llama Francesco Rosi, ayudado por un productor joven que se llama Franco Cristaldi y por mucho cine visto en los últimos años. Su ambiente es Nápoles de hoy y su asunto es la ascensión de un arribista (José Suárez) que comienza a comprar verduras a los campesinos para venderlas al por mayor en el mercado, y tropieza con toda una mafia de intermediarios, cuyos negocios se defienden a gangsterismo. El protagonista no es ciertamente un héroe sino un sórdido que entra en ese juego y que a la larga termina en la duplicidad para tratar los intereses de sus nuevos socios, lo que lo acerca a la muerte. Ese asunto está contrapuesto al romance del protagonista con una muchacha humilde (Rossana Schiaffino), progresando simultáneamente hacia el casamiento feliz y hacia la derrota inevitable. La primera virtud del film es su riquísima ambientación en calles, granjas, carreteras, mercados e inquilinatos de Nápoles, con una ruidosa vista lateral al tema, y una banda sonora detonante para recoger discusiones; ese color local es la mitad del espectáculo. La otra mitad es la inteligencia de la narración, realizada por quienes han visto mucho cine americano (la potente media hora final es un recuerdo de las policiales de Warner hace veinte años) y han asimilado además la crudeza de algunos directores del neorrealismo italiano, con recuerdos de Visconti y de Castellani en más de una escena. Aunque la anécdota es ocasionalmente confusa, quizás porque relata siempre un juego sombrío de simulaciones, el film luce un continuo interés. Cierto efectismo calculado no es ajeno a los realizadores, pero también hay momentos de incisiva progresión dramática (la boda intercalada con llamadas telefónicas y urgencias de negocios) y una escena poética en una azotea, donde el romance se formula bajo un sol tórrido, en un silencio comentado por una melancólica guitarra. La música de Roman Vlad y una fotografía superior por Gianni Di Venanzo son factores principales en la intensidad del espectáculo, que puede ser comparado con **Nido de ratas** de Kazan, desde la concepción al martilleo sobre los nervios del espectador. Hay que saber mucho de cine para hacer esto.

Cuando huye el día o **El huerto de fresas silvestres** (*Smultronstället*, Suecia) es una reflexión sobre la vida, la muerte, la relación humana, la comprensión de sí mismo. En manos de otro director sería un riesgo de la extrema densidad; en manos de Ingmar Bergman es un film profundo y poético, que deja un eco prolongado más allá de la proyección y que mantiene zonas de ambigüedad y de misterio, como una verdadera obra de arte. Quien ignore la temática y la manera de Bergman podrá tener tendencia a rechazar el film, pero quien las conozca sabrá que éste se integra sólidamente en su obra, que es la más importante del cine moderno. Como en **Una lección de amor** (*En lektion i kärlek*, 1954), en la primera mitad el tema es un viaje de un punto a otro y al mismo tiempo un viaje del presente al pasado, formulado en los recuerdos que asaltan a un anciano profesor (Victor Sjöström) mientras recorre en pocas horas los sitios en que transcurrió su juventud.

Como en **Noches de circo** (*Gycklarnas afton*, 1953), un episodio expresionista inicial, que aquí es un sueño tétrico, formula apretadamente las ideas que luego habrán de desarrollarse: el profesor se encuentra solo en calles desiertas, corre hacia una única figura humana y ésta se desintegra, ve pasar un carro funerario y el cadáver es el suyo propio. Como en **Juventud divino tesoro** (*Sommarlek*, 1950), el pasado de los recuerdos y de los sueños aparece mejor comprendido desde la perspectiva del presente, pero a su vez la evocación ayuda al protagonista a reflexionar sobre sí mismo, y en los últimos minutos de ese día el profesor adquiere una actitud cordial y generosa hacia quienes le rodean, subsanando las objeciones iniciales de frialdad a su carácter. El film se expande así desde su viaje físico (unas pocas horas de auto entre Estocolmo y Lund) a una extraordinaria perspectiva en la que caben varios tiempos de la acción, varios personajes del presente y del pasado, varios contrastes y similitudes. En el viaje el profesor está acompañado de su nuera (Ingrid Thulin), que ha tenido desavenencias con el hijo del profesor (Gunnar Björnstrand) y que formula comentarios sobre cuatro generaciones de frialdad en la familia a la que se ha ligado. También está acompañado de otro matrimonio desavenido, y de tres alegres estudiantes, con lo que el relato formula ya en presente sus contrastes de vejez y juventud. Y en el pasado, que resurge en media docena de episodios incidentales y que se formula con el aire fantasmal de una pesadilla y no de un recuerdo objetivo, juegan otros personajes ya fallecidos pero también esos personajes del presente, vistos con una nueva óptica. “Siento como si quisieran decirme algo que no quiero oír despierto”, reflexiona en un momento el profesor, y es que efectivamente se está volviendo a examinar, en todos sus 78 años, ahora que se cumple un aniversario y un homenaje de su carrera de médico. Para expresar la complejidad de ideas y de sensaciones que le pide su plan extraordinario, Bergman ha revisado todo su registro. Mantiene desde luego la riqueza de su diálogo, quizás hasta el exceso, y no teme al monólogo del profesor en la banda sonora. Pero no se contenta con esa facilidad. Como un soberbio dramaturgo, planea su film con una meditada estructura dramática, en la que unos temas constituyen el comentario de otros. Y enlaza además presente y pasado en una misma imagen, estableciendo fantásticamente que es este mismo profesor, con su sobretodo y su apariencia de 78 años, el que se traslada a revivir escenas pretéritas, a presenciar como testigo los diálogos de personas que conoció, a rendir nuevamente un examen juvenil de medicina que en el contexto es en realidad un examen de su conducta de toda la vida. En esos enlaces, en las escenas sorprendentes que lo conectan con personajes de toda edad y toda época, desde niños de cuna hasta su madre nonagenaria, el protagonista de Bergman reexamina su vida, sus ideas, sus deseos, y lo que parece pedir el creador es una comprensión madura del ser humano, como en verdad la ha pedido al final de casi todos sus films. Parte de su lenguaje es elusivo o ambiguo, parte de sus símbolo (un reloj sin agujas, un hombre sin rostro) pueden ser interpretados de varias maneras, y no debe sorprender que haya lecturas distintas para una obra que quiere ser en buena medida un misterio, una discusión planteada y no resuelta sobre el destino humano, sobre la religión y sobre un mundo que debe llamarse el Más Allá y que apenas puede ser entrevisto. Entre la poesía habitual de sus arpas y de sus pájaros, Bergman coloca una poesía superior, una agitación espiritual que trasciende la descripta en su protagonista e invade al espectador. Todo indica que éste es el mejor film del Festival.

Orden para matar (*Orders to Kill*, Inglaterra) Con los antecedentes del director Anthony Asquith, que es un director inteligente, culto y fino (**Pigmalión**, **Importancia de llamarse Ernesto**) podía esperarse mucho de una intriga que está orientada a lo psicológico más que a la aventura. Cuenta la misión asignada a un oficial americano (Paul Massie) que debe introducirse en París en 1944 y asesinar sin explicaciones a un agente doble del espionaje. Todo el prólogo de selección y entrenamiento parece ligeramente absurdo, y es seguro que el comando americano podría tener hombres más firmes que el protagonista. En el momento decisivo el misionero vacila, y aunque cumple el crimen tiene después una crisis de conciencia que lo lleva al alcohol. En algunas zonas el film parece muy bien pensado, y todo el diálogo del protagonista con una resistente francesa supone un juicio incisivo sobre la relatividad de las nociones morales en una guerra que no distingue a

buenos y malos entre sus muertos. Pero la anécdota camina con la casualidad (como en el primer encuentro del personaje con su víctima), desprecia los riesgos físicos de la aventura (su éxito es un hecho decretado y no expuesto por el film), incurre en la inconsecuencia (al principio se hace cuestión de que el hombre sepa hablar francés, pero nadie lo habla en Francia) y termina en la explicación dialogada y lateral de una crisis nerviosa que pudo haberse mostrado con más habilidad y más drama. El conjunto es muy irregular e insatisfactorio, con virtudes de interpretación, de fotografía y ocasionalmente de dirección, pero sin la fuerza que debió tener. Cabe reflexionar una vez más que Asquith es un hombre culto, pero nunca ha sido un creador mejor que sus libretos.

Un resumen y otros cuentos

Fue mucho mejor de lo que se podía esperar. Dos días antes del comienzo, y particularmente el día de la inauguración, había motivos para pronosticar el caos. Pero casi todo se encaminó después. Y aunque no se llegó al buen orden que cuentan los que estuvieron en Venecia (para eso hace falta previsión) hay que celebrar a la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina por haber manejado a demasiados países, demasiados films, demasiadas salas, demasiados artistas, demasiados periodistas, demasiados cazadores de autógrafos, sin haber originado un solo incidente serio. Contra la presunción habitual, no hubo escándalos de alcohol. No hubo escándalos de sexo, tampoco. La única reclamación de unas delegaciones contra otras estuvo a cargo de Rusia, Hungría y Checoslovaquia, que solicitaron el retiro de un film americano (**Rojo atardecer**, con Yul Brynner) por presunción de anti-comunismo violento. Y ni siquiera aquí hubo mucho ruido: el film fue sustituido por **El gato en el tejado de zinc caliente**, que también ese de MGM, y no pasó nada. Tras la abundancia de material, de reuniones, de fiestas, los que salieron del surmenage deben pasar lista, hacer apuntes, intentar un resumen. Quizás importe luego.

PAÍSES. Fueron 19: Alemania, Argentina, Austria, Checoslovaquia, Dinamarca, España, Estados Unidos, Francia, Grecia, Hungría, Inglaterra, Italia, Japón, México, Noruega, Polonia, Suecia, Rusia, Yugoslavia. Son más de lo que ha podido reunir Punta del Este en ninguno de sus festivales internacionales.

FILMS. Hubo 35 en concurso. De muchos hay que olvidarse, sea porque su precariedad artística convierte en una curiosidad la intervención de un país en el festival (caso de Noruega, Dinamarca, México), sea porque fueron escasamente representativos de lo que un país produce y puede presentar con ambición mayor (Estados Unidos, Italia, Alemania, y particularmente Japón, que usaron una óptica comercial y no artística para establecer su selección). De siete títulos hay que acordarse: **Cuando huye el día de Bergman** (Suecia), **Rosemarie entre los hombres** de Rolf Thiele (Alemania), **El desafío** de Francesco Rosi (Italia), **El jefe** de Fernando Ayala (Argentina), **El espejo de la vida** de varios directores (Checoslovaquia), **Atentado** de Passendorfer (Polonia), **Heroica** de Munk (Polonia). A todos ellos les hace bien ser exhibidos en un Festival, concentrar elogios de la crítica o premios de un Jurado, porque son films de explotación comercial dificultosa y requieren que su calidad sea promulgada antes de la circulación normal.

MÁS FILMS. Fuera de concurso se exhibieron otros títulos, para mejor divulgación por vía periodística. Entre los interesantes: **Brindis para un espía** de J. Lee Thompson (Inglaterra), **Confesión de pecadores** de Bergman (Suecia), **Eva quiere dormir** de Chmielevski (Polonia), **Iván el Terrible**, segunda parte de Eisenstein (Rusia), **Los amantes** de Louis Malle (Francia), **Los tramposos** de Marcel Carné (Francia). Por otro lado, los argentinos hicieron circular varios films propios y modernos, en lo que se llamó Muestra Paralela, con la evidente intención de colocarlos en el mercado extranjero, aprovechando la presencia de sus visitantes; se ignora lo que obtuvieron. Y

además se exhibió un conjunto de films argentinos de toda época, en un ciclo retrospectivo adicional.

EL EXCESO. Todos y cada uno de los periodistas y aficionados que llegaron a Mar del Plata terminaron quejándose de haber perdido algún film. Era inevitable. No se puede mantener durante once días un promedio diario de tres exhibiciones, dos conferencias de prensa, alguna fiesta y algún acto adicional. Y hasta quienes corrían con voluntad o con *doping* se encontraban con las insalvables funciones simultáneas, ante las que hay que elegir. Un festival en tres salas justifica ignorar la playa. Hubo un día con tiempo disponible, donde los tres films de las 17.15 hs. Eran prescindibles. Ese día llovió.

DELEGACIONES. Los ansiosos de la fama ajena, que preguntan quién estaba, se consideran desorientados al saber que los únicos nombres notorios eran los de John Mills y Harriet Andersson. Con todo el resto de estrellas hay que explicar cada nombre y de dónde viene. Quizás la historia no se acuerde mucho de que en Mar del Plata estuvieron Henny Moan (Noruega), Miriam Hynková (Checoeslovaquia), Barbara Polomska (Polonia), Waltraut Haas (Austria), Susanne Cramer (Alemania), Marion Michael (Alemania), Sonia Zoidou (Grecia), Margit Bara (Hungría), Dominique Williams (Francia), entre otras. Aparte de Mills, no hubo un solo galán extranjero, quizás porque todas las delegaciones fueron formadas con señoritas que se pueden fotografiar, que son más o menos simpáticas y que no tienen nada que decir. Escasearon los directores: un día y medio de Julien Duvivier (que fue casi invisible porque coincidió con la inauguración caótica del festival), cinco días del sueco Lars-Eric Kjellgren, once del polaco Andrzej Munk, once del francés Abel Gance. Con la lista de ejecutivos, gerentes, delegados de producción, supervisores de negocios extranjeros, se puede hacer otra guía telefónica.

MARCHA ATRÁS. También sería interminable la lista de cosas anunciadas y no cumplidas. No vinieron Toshiro Mifune y Jacques Tati, aunque se les esperaba para el penúltimo día. No se exhibió **Un rey en Nueva York** de Chaplin, ni **Trono de sangre** de Kurosawa. Una de las enseñanzas de todo Festival es que antes de empezar hay que anunciar lo menos posible, porque la corrección de nombres es incesante, y desborda la mejor competencia de cualquier organización. Hay constancia, en el caso, de que los organizadores tuvieron los más sólidos motivos para sus anuncios. Fueron superados por la realidad, desde luego.

SENSACIONES. Se produjeron dos. Una fue Harriet Andersson, que es el colmo de la simpatía, la espontaneidad y la travesura, pero que además es una actriz consciente, valora con rigor su propia carrera y sabe lo que contesta cuando le hacen preguntas. Otra fue Sonia Zoidou, una belleza griega a la que es preferible mirar de frente y de perfil. No posaba de vampiresa ni de mujer fatal, pero cuando el público vio su sensualísima actuación en **La laguna del deseo** fue necesaria la protección policial para sacar a Sonia de la sala. Dará que hablar.

INSISTENCIAS. Una de los periodistas por saber qué censura hay que Checoslovaquia, Polonia, Hungría o España. Otra de los cazadores de autógrafos por saber quién es ésa que pasa por ahí. Otra de casi todo el mundo por hablar de co-producción con la Argentina. Otra de los argentinos por hablar de co-producción con casi todo el mundo.

AUSENCIAS. Ninguna delegación de Estados Unidos, Rusia, Italia, Japón y Yugoslavia. Si hubieran venido no habrían cabido las conferencias de prensa en la agenda, y se hubiera redoblado la caza de autógrafos. Pudo haber ocasionado alguna mortandad entre la muchedumbre.

JURADO. Fueron ocho miembros: el francés Abel Gance, el checo Jirí Marek, el alemán Alfred

Bauer, el uruguayo Eugenio Hintz, los locales Ulyses Petit de Murat, Marcos Victoria, Narciso Pousa, Fernando Chao. Se agregó como noveno al director sueco Lars-Eric Kjellgren, pero debió retirarse imprevistamente a Suecia. Sobre los ocho hubo mucha desconfianza; de Gance se supo que no vio todo el material que debía, de dos argentinos se supo que no atinaron a ver la calidad de un film alemán de Rolf Thiele, al que despreciaron con error. Pero terminaron por votar bien, o por admitir el voto ajeno, y sacaron un fallo razonable, con cuyas líneas generales coincidió casi toda la crítica. Siete jurados y este cronista deben elogiar el esfuerzo y la serenidad de Hintz para sacar adelante la difícil empresa.

ARGENTINOS. La mitad del cine argentino estuvo en Mar del Plata. Las estrellas firmaron autógrafos con abundancia (Mirtha Legrand, Olga Zubarry, Alberto de Mendoza, A. García Buhr, Gómez Cou, Pinky, Elsa Daniel y muchos más) aparte de haber colaborado con las delegaciones como anfitriones gentiles. El más colaborador fue Duilio Marzio, que habla por lo menos tres idiomas y está todo el tiempo en todos lados. La charla pública o privada con directores (Ayala, Soffici, Torre Nilsson, Tinayre, Bó, Ber Ciani, Vatteone, Pappier) sirve para saber que hay una crisis de desconcierto en el cine argentino, un fenómeno complejísimo que algunos quisieran estudiar a fondo.

FINANCIACIÓN. No se dieron a conocer todavía las cifras, pero todos parecen muy contentos. Colaboraron el Instituto de Cinematografía, los casinos, los hoteles y las entradas a las salas cinematográficas. El gobierno de la Provincia ayudó de varias maneras y debe estar satisfecho de ello, porque hizo anunciar un nuevo Festival para diciembre.

REVELACIONES. Una cierta y firme es la del cine polaco, que llevó justos premios por mejor selección y por libretos (**Heroica**, **Atentado**), y del que se oirá hablar en los próximos meses. Una revelación ligeramente apócrifa fue la Polivisión de Abel Gance, otro aporte técnico que no parece muy grandioso ni muy útil.

FRICCIONES. Entre las delegaciones, ninguna importante. Entre el Festival y el gobierno, una que puede tener derivaciones. Los films importados a la Argentina pagan un enorme impuesto, que fue exonerado para aquellos que se presentaban en el Festival. A eso se atribuye que algunos países hayan presentado hasta tres films (Alemania, Estados Unidos, Francia, Inglaterra) contra un reglamento inicial que fijaba dos como máximo. Se le atribuyó a presión de los distribuidores cinematográficos. Es un punto a aclarar.

DEFECTOS. No se hizo publicidad previa en el exterior, no hay conocimiento mundial de este Festival de Mar del Plata, no hubo otros periodistas extranjeros que los uruguayos; para una presunta atracción turística, ésta fue una omisión grave. No se llegó a una fórmula simple para que delegaciones y periodistas entraran a las funciones, creando contralores engorrosos, reclamaciones airadas y problemas insolubles. No se previeron con anticipación y claridad los alojamientos y las credenciales de todos los invitados. No se previó la programación en su complicada totalidad, ocasionando correcciones y confusiones. No se supuso la invasión periodística, una muchedumbre que incluía críticos de cine (de quienes se supone que deben tener entradas para las salas) y gacetilleros, cronistas sociales, fotógrafos (que las tenían). No se organizó un servicio oficial de fotografías, que hubiera simplificado la tarea de mucho periodista y que hubiera significado un aporte económico para el Festival con mucho novelero dispuesto a comprar fotos para una mejor colección de autógrafos. No se promulgó una lista oficial de films en concurso, con lo que jurados y periodistas debieron obtenerla por gestión especial. No se divulgaron fichas técnicas y reparto de los films, cuya importancia para la información especializada debiera ser bien conocida por los cronistas cinematográficos que organizaron el Festival.

OPTIMISMO. Los defectos son corregibles para diciembre. Lo que se consiguió, pese a todo, hace posible hablar de otro Festival. Se consiguieron once días riquísimos de cine, mucho material valioso, mucho contacto de todo orden entre gente de países distintos. Para esos desarrollos y para sus repercusiones públicas y para conocerse internacionalmente es que se hacen festivales cinematográficos. Es deseable hacerlos sin perder mucho dinero y sin crear conflictos que dan que hablar. Eso se consiguió ahora, y hay que hacerlo constar con más plácemes que objeciones.

28 de marzo 1959.

1960

La mayor parte del material siguiente contiene las exhaustivas coberturas que H.A.T. Realizó para *El País* sobre tres ediciones del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, en 1960, 1961 y 1963. Estas crónicas, que alternan la crítica breve de los films presentados con un "diario del festival", representan la mejor documentación posible sobre el evento y explican el destacado protagonismo que tuvo en este período. En una época en la que muchos críticos se quejan cuando deben escribir sobre dos películas en un mismo día y en que la mayor parte de los medios masivos son cada vez más mezquinos con el espacio que conceden a cualquier acontecimiento cultural, el trabajo de H.A.T. Es también un recordatorio doloroso del retroceso que ha sufrido el periodismo rioplatense en los últimos años.

Primera impresión del apronte

La primera impresión que se recibe en el local del Festival, Rodríguez Peña 628, es que todo está demasiado en orden. Hay rastros de la transmisión que anoche se hizo allí para TV, con muebles corridos, banderas izadas y botellas ya vacías de champagne, pero quienes se ocupen de la prensa, de la recepción de viajeros, de los pasajes para Mar del Plata, están allí en un domingo, con trabajo, sin corridas y sin gritos. Ese orden no es habitual en un festival. Una conversación con Enzo Ardigo, que preside las operaciones, revela que la asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina ha trabajado con anticipación y buen orden. Lo único que la ACCA no pudo prever es que un avión Comet de Aerolíneas se incendiara en Ezeiza, a fines de febrero, impidiendo cumplir la agenda en cuanto al arribo de algunas delegaciones y films. Entre otras complicaciones, surgió allí la de recargar costos de pasajes y fletes, que debieron ser transferidos a otras líneas aéreas. Aparte de eso, el Festival está hoy donde la ACCA quiso que estuviera. Se caracteriza ya por la abundancia de films, de estrellas, de críticos extranjeros.

FINANCIACIÓN. Doce millones de pesos argentinos son en los datos actuales todo el presupuesto del Festival. Cinco de esos millones son aportados por el Instituto Nacional de Cinematografía, entidad oficial, que los ha sacado de los impuestos a espectáculos cinematográficos, con lo que es el mismo cine el que paga ese dinero. Los otros siete millones son abonados por la Dirección de Lotería de Beneficencia Nacional y Casinos, que los cubre recargando en $5 cada boleta de acceso a los casinos marplatenses durante esta temporada. Hay otros aportes indirectos, como el de los hoteles marplatenses, que ceden un total de cuatrocientos alojamientos sin cargo, en lo que se estima una contribución de dos millones de pesos. De los costos totales, una mitad corresponde a pasajes de invitados (110 a 120 personas) que vienen de 21 países.

PROGRAMACIÓN. El accidente del Comet obligó a retocar el programa anunciado, del que algún diario en Montevideo se había hecho presuroso eco. Un film alemán y un italiano, anunciados para la función inaugural, ya están postergados, por falta de las respectivas delegaciones, sin las que no se ha querido empezar. La doble inauguración del martes 8 ha quedado establecida con dos funciones, ambas a las 23 horas, únicamente. En el Ópera se dará **La profesión de la señora Warren**, alemana, fuera de concurso, dirigida por Ákos Ráthonyi, sobre pieza de G.B. Shaw, con Lilli Palmer y O.E. Hasse. En el Gran Rex va **La voz de los bosques** (*Und ewig singen die Wälder*), austríaca, dirección Paul May, con Maj-Britt Nilsson. El resto de la programación se está elaborando y se confía en anunciarlo completo para la mañana del martes 8, antes de empezar. Un

grupo de eruditos argentinos, vinculados al periodismo y a los cine-clubes, han preparado las fichas técnicas de los films y síntesis del argumento, todo ello a prolijo mimeógrafo. Este es un adelanto cierto sobre el año anterior. Otro adelanto es haber fijado horas de las funciones. Habrá estrenos a las 17.30 y a las 23, con films distintos en las dos salas. Se agrega una función de repetición a las 20 horas, para quienes deseen complementar lo que perdieron en la noche anterior. Estas triples funciones diarias suponen una recaudación considerable, porque todo el excedente de invitaciones y prensa es puesto a la venta, a $50 la platea, y de ese producido la mitad será para el Festival. A pesar de que muchos films son de dudosa atracción comercial , cosa razonable entre lo que se lleva a difundir en festivales, también, habrá films de atracción cierta, como **Hiroshima mon amour** (Resnais), **On the Beach** (Kramer) y **Suddenly, Last Summer** (Mankiewicz) que figuran entre los títulos fuera de concurso.

PRENSA. Con más orden y exigencia que en 1959, este Festival parece dispuesto a admitir solamente a los periodistas invitados, o, en otro sentido, a los representantes de publicaciones y radios invitadas. Quienes están en esas condiciones llegaron y se encontraron con sus credenciales prontas y todo dispuesto para alojamiento y viaje a Mar del Plata (que debe ser pagado por el interesado, incidentalmente). Quienes no están en esas condiciones llegarán a discutir. La exigencia puede ser extrema, y no será raro oír hablar de injusticias y de olvidos en los próximos días. Pero responde, desde luego, a la corrección de un abuso anterior, porque en 1959, como en todos los festivales de todas las épocas, se presentaron más periodistas de los que cabían, con credenciales harto dudosas, o sin ser críticos cinematográficos. Impedir ese extremo, que complica todo acto el Festival (butacas en las salas, invitaciones en las fiestas, alojamiento en los hoteles, solicitudes en oficinas) ha llevado a cierto rigor. Se oirá hablar más de este tema.

En otros sentidos, la atención a la prensa ha llevado a que el Festival busque lo más importante *de la crítica extranjera, y en Mar del Plata estarán Cahiers du Cinéma, Sight and Sound, Variety, Paris Match*, *New York Daily News* y muchas otras publicaciones de Europa y América. Un derivado natural es que ya se proyecta un Jurado de la Crítica, con nombres tales como Gene Moskowitz, Derek Prouse, Giulio Cesare Castello, Marcel Martin y cuatro argentinos que serán Dominiani, Calki, Chao y Potenze. Algún nombre se agregará a éstos.

JURADO OFICIAL. Los once nombres previstos son hasta ahora Georges Sadoul, Joseph L. Mankiewicz, Mme. Kawakita, Fernaldo Di Giammatteo, Carlos Fernández Cuenca, Edmund Luft, Anthony Asquith y los argentinos Mario Soffici, Sixto Pondal Ríos, Francisco Mugica y Roland.

CORRECCIONES. No viene Cesare Zavattini, de quien se comenta que a menudo cambia de idea sobre sus promesas. No vienen Pietro Germi ni Alessandro Blasetti, lo que se atribuye a que están retenidos en Italia por cambios en las autoridades del Centro Sperimentale di Cinematografia, del que en cierto sentido dependen.

ADICIONES. No hay duda sobre otros nombres como Kim Novak, Curd Jürgens, Pascale Petit, Emmanuelle Riva o Eleonora Rossi Drago; los dos primeros deben llegar en la noche de hoy. Se ha agregado la posibilidad de que venga Elizabeth Taylor. Hoy domingo llegó Odette Lara, una estrella brasileña, junto al actor André Dobroy y el director Luiz de Barros. Esta de Brasil fue la primera delegación oficial arribada, lo que originó una pequeña conferencia de prensa en el aeropuerto de Ezeiza. Allí Odette Lara dejó saber que había actuado en teatro (*Santa Marta Fabril S.A.* de Pereira de Almeida) que integró el elenco de Maria Delia Costa y que fue premiada por su film **Arara Vermelha**. Próximamente actuará en Buenos Aires para Fernando Ayala en **Sábado a la noche, cine**. El resto de la delegación brasileña explicó que el film **Na Garganta do Diabo**, inscrito oficialmente, presenta directamente un episodio de la guerra Brasil-Paraguay, con cuatro desertores como personajes. La conversación de Dobroy lo revela como un actor inteligente y culto, que habla

cuatro idiomas y ha vivido años en Europa. Sabe bien lo que piensa.

INTELIGENTES. Un alto funcionario del Festival destacaba hoy que aquí se ha pensado en la gente inteligente. Dijo que se la invita y que se pide su colaboración. Una confirmación del punto es que hoy domingo llegó Dwight Macdonald, escritor y crítico americano, periodista de *The New Yorker*, autor de un libro titulado *El cine soviético, una historia y una elegía*, y una mente lúcida capaz de escribir con claridad sobre sociología y sobre complejidades laberínticas. Es un aporte y habrá que hablar con él.

Visto dos días antes del comienzo, este Festival parece bien planeado. Se puede buscar en cualquier sitio y se verá que alguien ya pensó en el problema. Hay que desear que esa impresión sea confirmada por los hechos.

8 de marzo.

Diario del Festival

Miércoles 9

No hubo ninguna bomba al paso del tren especial que vino a Mar del Plata con el primer grupo de personajes del Festival. La existencia de alguna bomba fue el chiste más o menos gracioso que con fundamentos de 1959 se intercambiaron durante casi siete horas esas 254 personas, animadas del afán de tomarse en broma los trajines de un festival que hasta la noche del lunes 7 y en Buenos Aires parecía bien planeado. Durante el viaje existió lo que en los discursos internacionales se llama un mejor conocimiento mutuo, y que en el caso abarcaba a Curd Jürgens, Germaine Damar, Marianne Krencsey, Joseph L. Mankiewicz, Linda Cristal, Saint-John Perse y una extensa delegación argentina cuyos nombres principales eran Elsa Daniel, Olga Zubarry, Aída Luz, Alberto de Mendoza, Graciela Borges, Beatriz Taibo, sin incluir a cantidades abrumadoras de funcionarios del Festival, jurados y periodistas. Pero lo mucho que allí se conversó, y cuyo inventario es inútil, sólo podría servir para una mejor orientación de todos sobre las limitaciones generales con que se iba a trabajar en un festival que ya tenía contratiempos previos: todavía no llegaron muchas delegaciones, todavía se ignoraba la programación, todavía no se podían integrar totalmente los jurados, que tanto en el oficial como en el de la crítica están pendientes de las demoras en aviones.

La llegada a Mar del Plata fue, con mucho cuidado de las palabras, lo que debe ser llamado una Sensación, y hay que procurar que Eisenhower no se entere. En la estación había multitudes indescriptibles, en las 35 cuadras desde allí hasta el centro había márgenes tupidos de por lo menos cuatro en fondo, sobre ambas veredas, y en los alrededores del Hotel Provincial había otros miles de personas, con más cordones policiales y cables de acero que los que suelen utilizarse para contener avalanchas en el fútbol. En toda esa gente abundaba la adolescente de pantalones y el señor con la criatura sobre los hombros; todos estaban reunidos al grito de *Aquí vienen las estrellas* y todos tenían una sonrisa expectante y ansiosa, que se cambiaba en un gesto desilusionado cuando comprobaban, con la cabeza metida en los coches de lento desfile, que no veían a una estrella sino a rostros anónimos, posiblemente de periodistas. Los desconocidos de siempre. La exclamación *Ah, allí no viene nadie* fue demasiado escuchada. Todo ese frívolo entusiasmo deriva, desde luego, de que las estrellas importan, les guste o no este hecho a los críticos de cine. Deriva también de que Mar del Plata no es una localidad balnearia sino enteramente una ciudad, con multitudes atrás de cada puerta. Dondequiera se puedan juntar estrellas, aunque no hagan otra cosa que bajar de un auto, habrá una muchedumbre que grita y forcejea.

La organización del Festival mostró sus graves limitaciones en la noche inaugural. Parte de sus defectos se ha debido a factores imprevisibles y no deben arrojarse culpas por aviones que no

llegan, gente que todavía falta, desde Kim Novak a Georges Sadoul, y películas que están en viaje. Otros defectos serán corregidos seguramente en 24 horas, como la programación de films y el plan de conferencias de prensa, todo lo cual promete ser abrumador y sería más liviano si uno supiera realmente a qué atenerse. Hay otros defectos básicos. En lugar de concentrar la organización en un punto, se prefirió poner una oficina de prensa en el Automóvil Club, una oficina general en el Provincial (a muchas cuadras del anterior) y repartir a delegaciones y periodistas en una docena de hoteles. Ahora todo está lejano y desconectado, y no parece haber previsiones de transporte que lo solucione. Esto se complica más aún cuando se comprueba que las entradas a los cines no tienen valor si no se las canjea previamente en alguna de aquellas oficinas (y anoche no se sabía en cuál), con lo que se aumentan viajes y malos humores, sin que se demuestre haber aprendido nada de la funesta experiencia 1959 en la materia. Y todavía hay otra complicación en los alojamientos: hay periodistas de lujo y hay otros que comparten en parejas un cuarto de tres metros por tres, donde un estornudo requiere permiso previo y donde dos máquinas de escribir sólo pueden coexistir si se están quietas. Es muy difícil organizar un festival, y cierta tolerancia hay que tener con los defectos de problemas complejísimos y entrecruzados. Pero lo menos que se podía pedir era un progreso y no un atraso sobre la experiencia 1959, y ésta era ya anoche la queja de muchos, junto a las protestas de periodistas que no consiguieron entradas y al abuso con que el cine Ópera proyectó 23 minutos de publicidad comercial en colores antes de empezar con la función inaugural.

JURADO OFICIAL. En un boletín de hoy, que se llama Gaceta del Festival y que está dispuesto a decir diaria y oficialmente lo que se sepa, aparece anunciada la integración del Jurado. Tiene once nombres, con varios famosos. Son: Anthony Asquith (director inglés), Fernando Di Giammatteo (crítico italiano), Carlos Fernández Cuenca (crítico español), Edmund Luft (crítico alemán), Joseph L. Makiewicz (director americano), Georges Sadoul (crítico francés), Francisco Mugica, Sixto Pondal Ríos, Mario Soffici y Roland (argentinos). Debe señalarse que Asquith, Giammatteo, Fernández Cuenca, Kawakita y Sadoul no han llegado aún a Mar del Plata hasta el mediodía del miércoles 9, segundo día del Festival.

JURADO DE LA CRÍTICA. Con un grupo de periodistas nacionales y extranjeros se ha constituido asimismo otro jurado extraoficial, también con once miembros. Está integrado por Calki, Fernando Chao, José P. Dominiani y Jaime Potenze (Argentina), Giulio Cesare Castello (Italia), Lotte H. Eisner (Francia), George N. Fenin (Estados Unidos), Derek Prouse (Inglaterra), Jerzy Stefan Stawinski (Polonia), Marcel Martin (Francia) y este cronista (Uruguay). Faltan aún cinco de estos periodistas en Mar del Plata. La escasez de quórum ha impedido una resolución clara, pero parece valor entendido que este jurado tendrá dificultades más amplias, tomará en consideración todo el material exhibido, sea dentro o fuera de concurso, y dará las menciones que crea procedentes, sin ajustarse a reglamentos tan estrictos como el oficial.

Jueves 10

Hoy a las 16 horas se efectuó la primera de tres reuniones denominadas “Encuentro Internacional”, consistentes en una asamblea de realizadores, críticos, productores. Es el tipo de cosa que sólo se puede hacer en un festival. En el caso es y será además una reunión especialísima, porque en pocas ocasiones similares se podría juntar gente de tan alto nivel. En la primera estuvieron presentes Georges Sadoul, George N. Fenin, Mme. Kawakita, Derek Prouse, Narciso Pousa, Saulo Benavente, Walter Hugo Khouri, Fernando Ayala, Carlos A. Burone, Jaime Potenze y otros. En las próximas se agregarán quienes aún no han llegado, como Castello, Di Giammatteo, Resnais, Molinaro. El temario propuesto incluía tres puntos: co-producción, estilo y técnica, televisión. Sobre co-producción se habló durante dos horas, con abundancia de relatos y teorías al respecto. En general los teóricos parecen creer que la co-producción sólo tiene sentido comercial, y que coarta y

dificulta la posibilidad creadora, por la necesidad de infinitos ajustes entre varios capitalistas y elementos de filmación. Contra esta teoría se opuso otra que aduce que los defectos de las peores co-producciones (y Una muralla sobre el Pacífico de Clément fue el ejemplo) derivan de sus realizadores y de motivos que también ocurren en producciones de un solo país. El terreno es muy variado, y distintos ejemplos conducen a distintas generalizaciones.

Hubo un error claro en incluir la co-producción en el temario. Estrictamente, era un tema para los realizadores pero también para una posible asamblea con capitalistas lejanos, como David O. Selznick, De Laurentis, Zanuck o Spiegel, que han hecho co-producciones y saben lo que juega en cada caso. Lo que digan los críticos es interesante de escuchar (Sadoul dijo anécdotas elocuentes y divertidas) pero es estéril en última instancia, porque no permite un resumen, una posición, algo para aprobar y comprometerse. De esa inutilidad verbal sufrieron las dos horas de asamblea, y ya es temible la idea de que el mismo vicio marque las discusiones siguientes sobre técnica, estética o televisión. Con los excesos de charla se malogran las reuniones internacionales. Fue más sensata la idea final de incluir otros dos puntos en el temario. Uno es el informe sobre Censura, donde una posición internacional clara (contra el secuestro de **Los amantes**, por ejemplo) puede moderar los entusiasmos de los jueces y jerarcas que en todos los países ejercen la censura. Otro es la propuesta de crear un organismo internacional que se ocupe de intercambiar films de todos los países, presumiblemente en copias de 16 mm. La idea es que esas exhibiciones se hagan ante pequeños núcleos de exhibidores, de críticos, de cine-clubistas y de otros interesados, para promover así un posible intercambio comercial posterior y un claro progreso en el conocimiento de films extranjeros. En esto hay mucho para hacer: EEUU no conoce cine argentino ni muchas de las mejores producciones europeas. A la inversa, en América Latina se conocer mal el cine de Checoslovaquia, Grecia o Polonia. Una copia de 16 mm es la puerta de entrada a una mejor difusión. Y si se hiciera esa difusión con todo el material que se queda quieto en los estantes, comenzándola, por ejemplo, un año después del estreno local, el famoso Intercambio Cultural Entre los Pueblos, del que tanto se habla, sería por lo menos en cine una realidad.

MÁS ORDEN. Hoy se hizo conocer una programación completa para las dos salas del Ópera y el Ocean Rex. Para mañana se promete incorporar la nómina de conferencias de prensa y otros actos. Al segundo día del Festival se regularizaron algunas anomalías, particularmente en alojamientos. Y un boletín diario, que se llama *Gaceta del Festival*, resulta ser informativo y claro. La organización marcha bastante mejor. Para esta noche del jueves se anuncia la llegada de franceses, polacos e italianos.

Viernes 11

La primera presentación local de **Hiroshima mon amour** se hizo en la mañana, a las 10.30, para críticos e invitados especiales, en lo que suele conocerse como función privada y que constituye uno de los actos más públicos que se han celebrado después de la caída de la Bastilla. Al terminar la proyección, estaban en la sala la actriz Emmanuelle Riva, el crítico Georges Sadoul y el crítico Doniol-Valcroze, todos los cuales fueron atacados a preguntas por un centenar de periodistas, sin contar fotógrafos. El film gustó, admiró, asombró, y fue el tema para el resto del día. Así lo sintió enseguida Mlle. Riva, que se vio enfrentada a responder preguntas tales como la relación entre la nueva novela francesa y el film, como la existencia o inexistencia de una psicología para su personaje, o como las presiones que el gobierno francés ha ejercido (pero ya no ejerce) contra la difusión de esta obra de Resnais. Ninguna de las declaraciones subsiguientes fue muy informativa, excepto en la medida en que Sadoul y Doniol-Vacroze colaboraron para aportar ciertos datos, de los que el más recordable es el acuerdo espontáneo de la crítica francesa sobre el film. En cuanto a Mille. Riva, dijo que prefiere ser una actriz sensible y no una actriz intelectual. Compuso su personaje como el director se lo marcó, con ciertas peculiaridades de entonación, cierto ritmo de

recitación poética, que son un producto más cercano a Resnais que a ella. Narró que en la primera concepción el film debió ser otro documental sobre Hiroshima, y que para evitar la reiteración sobre cosas ya hechas, Resnais se propuso construir una historia de amor; a partir de ahí Mlle. Riva tuvo un papel, un estilo, una fama. Es una mujer menuda y reticente, que parece un pajarito débil, sensible, frágil. Aunque la emotividad se le nota en los menores gestos, es también una mujer inteligente, que contestó sin extraviarse ni confundirse, mientras la invasión de periodistas y las preguntas difíciles pudieron serle un shock. Da la impresión de una riquísima vida interior y de que su futuro depende de directores introspectivos, hondos.

REUNIÓN FAMOSA. Durante tres horas prosiguió hoy el Encuentro Internacional, que comenzó ayer con un conjunto de realizadores y críticos. La presidencia fue cedida por Georges Sadoul a George N. Fenin, se contó con asistencia similar a la de ayer y se agregaron Anthony Asquith, Leopoldo Torre Nilsson, Beatriz Guido, Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Billard, Pierre Kast, Marcel Martin y otros a las deliberaciones. Del tema de la co-producción se pasó a la propuesta de crear un organismo internacional para intercambiar films y hacerlos conocer por críticos, cine-clubistas y exhibidores, prolongando así una difusión actualmente imperfecta. Hubo muchas opiniones y desvíos del tema, algunos dijeron que era impracticable y otros que demoraría mucho. Pero todos estaban conformes en que la mejor difusión es necesaria. Se nombró a tres personas para proyectar una breve declaración sobre lo que esta reunión cree deseable. El tema seguirá, y hay quien cree que con provecho, porque más que el intercambio de opiniones, muy ilustrativo para los que están allí, importa el dictamen conjunto y la presión que éste ejerza para conocer más films por arriba de barreras comerciales, censoras y aduaneras.

TIPO MÚLTIPLE. Curd Jürgens convocó repentinamente a una conferencia de prensa en su apartamento del Hotel Provincial, y lo hizo en forma tan repentina que varios diarios importantes no se enteraron, lo que resulta explicable en este Festival de geografía tan dispersa y de tantos actos simultáneos. Es un hombre altísimo, de ojos celestes, que ha recibido aplausos y éxtasis femeninos en los últimos tres días y que cuida su particular elegancia: de pronto se viste en un negro absoluto, que le sienta bien y de pronto en un blanco total, desde los zapatos hasta una peculiar tricota, que también le sienta. Pero es además un hombre de carácter y de convicciones. Fue amabilísimo con los fotógrafos, les regaló todas las poses, incluyendo las humorísticas, y después los echó sin ceremonias para atender debidamente a los cronistas, cuyas preguntas y disposición en la sala puso en orden con la disciplina alemana que hace pocos meses fue apreciable en Marlene Dietrich. En los últimos meses actuó en **Katia** (en Francia, dirección Robert Siodmak, con Romy Schneider) y luego en **I Aim at the Stars** (en Inglaterra, para Columbia, dirección J. Lee Thompson, con Gia Scala, sobre la vida de Wernher von Braun, experto alemán en cohetes y figura prominente de la última guerra). En abril 1960 comenzará en Austria y Alemania una versión de **El jugador de ajedrez** (*Schachnovelle*) de Stefan Zweig, con dirección de Gerd Oswald y libreto del propio Jürgens, que anuncia este film como obra de vanguardia y como relato originalísimo, desarrollado mayormente en una celda donde un hombre solitario se desespera hasta la esquizofrenia. Después Jürgens será productor en Francia para otro film con intérpretes de la Nouvelle vague (sic), libreto de Claude Mauriac, dirección de Jean Sa cha. En todas estas explicaciones Jürgens aparece variadamente como productor, como libretista, como intérprete y también como director, con cuatro films propios que no se conocen aún en Montevideo, aunque uno de ellos se estrenó en Buenos Aires. También aparece como un políglota capaz de desenvolverse en alemán, francés e inglés, lo que le ha hecho pasear por varias industrias cinematográficas, y ser un tipo buscado por productores de todo origen. Según sus declaraciones, va muy poco al cine, estima a Maria Schell (*con un buen director podría ser una gran actriz trágica*), estima a Danny Kaye (*un perfeccionista*), estima a los festivales (porque dan al actor la noción de cómo es recibido por públicos ajenos) y estima a Ingmar Bergman, con quien trató, sin fortuna, de planear una nueva versión de *Peer Gynt*, que saldría muy

cara por las necesidades escenográficas y que requiere además un director genial por sus elementos de fantasía y poesía. También estima a Kurt Hoffman, al que calificó como el director alemán más talentoso de hoy. Entre las opiniones sobre esto y aquello, volcadas al azar de las preguntas, Jürgens reiteró su atracción por ciertos asuntos: a veces se enamora de un tema, a veces se pone a adaptarlo, a veces lamenta que un gran libreto (el de **Yo y el coronel**) no se convierta en un gran film. Va muchísimo al teatro, informó sus puntos de vista sobre Bertolt Brecht, sobre Wedekind, sobre el director Berthold Viertel, y continuamente dio la impresión de ser un hombre culto, con opiniones propias, sin pose, sin afán de lucimiento, sin extravagancias para hacerse ver. En las afueras del Hotel Provincial, una gran multitud de cazadoras de autógrafos ignoran que este galán de ojos celestes es más valioso por dentro que por fuera.

Sábado 12

Andrzej Wajda y Jerzy Stefan Stawinski estarán en Montevideo alrededor del sábado 26, según lo acaban de prometer aquí. Prometen asistir a un pequeño ciclo de nuevo cine polaco, que se ha planeado con la colaboración de Cine Club y de Cine Universitario, lo que reportará la oportunidad de alguna conferencia de prensa con la crítica uruguaya. Una entrevista casi solitaria, en la mañana de hoy, permitió establecer algunos datos sobre ambos cinematografistas, que como director y como libretista han vinculado sus nombres a los mejores títulos del actual cine polaco. Fue, por otra parte, la suerte de entrevista ideal, con un intérprete de primera categoría (todos los traductores aquí son excelentes y cumplen formidables proezas de trabajo) y con la tranquilidad de cuatro paredes, sin estrellas para fotografiar ni cazadoras de autógrafos que les persigan.

Wajda es un hombre delgado, nervioso, con una tensión contenida, que parece atento a todo lo que ve y lo que oye. Habla solamente polaco, decorado con incidentales palabras de francés, pero se le ve escudriñar en las remotas palabras de sus interlocutores, antes de que le llegue la traducción, como si quisiera comprender también lo que ellos piensan o deduzcan o sientan. Nació en 1926, estudió pintura en la Academia durante 1946-49, se acercó luego al cine en la famosa escuela de Lodz y allí llegó a hacer tres cortos experimentales, como parte del curso. Hacia 1954 fue asistente de Aleksander Ford (ahora formuló entre paréntesis la advertencia de que el cronista no debía confundir a éste con John Ford, sobre lo que recibió seguridades) y después realizó su primer film propio, que en Europa ha sido conocido como **Una generación** (*Pokolenie*, 1955) y sobre cuya difusión sudamericana confía en que algo se pueda hacer a través de embajadas polacas. Después de eso quedó insatisfecho, estuvo inactivo durante más de un año, hizo otro corto sobre escultura que se titula aproximadamente **Voy hacia el sol** (*Ide do slonca*, 1955), y procuró seguir pintando, un afán que mantiene hasta hoy. Por azar entró en contacto con el libreto que Stawinski había preparado sobre la frustrada rebelión de Varsovia, que los nazis aplastaron, y así nació **Kanal** o **La patrulla de la muerte**. Le entusiasmaba, dice, la posibilidad de mostrar esa rebelión en su faz verdadera, porque aquel movimiento de resistencia fue hecho por una afanosa juventud anti-nazi, y una vez comenzada era imparable, pero eso suponía un escaso estudio de la operación en sus términos de estrategia militar y comprometía de hecho a un fracaso inevitable. Su tema era el doble enfoque del hecho bélico y de la conducta individual, extraviada en definitiva por los alcances de la lucha; más allá, su tema era también una parábola sobre el destino humano, empujado a la incertidumbre. Por eso cree atinado que el film se concentre en las etapas finales y no en las iniciales de la rebelión. En Polonia la crítica sólo vio el film como crónica histórica, sin profundizar en sus sentidos más densos, y de eso se culpa a sí mismo, pero le consoló ahora que otros cronistas en una lejana Sudamérica hayan entendido algo más, como por otra parte lo vio también el propio público polaco, cuando tras un premio de Cannes (1957), **Kanal** tuvo su segunda época y su mejor acogida. Ahora que le elogian algunas proezas técnicas del film (un *travelling* inicial muy prolongado, toda la tarea fotográfica cumplida en la estrechez y la penumbra), transfiere estos elogios a Jerzy Lipman, agregando que Polonia tiene el orgullo de sus artesanos y que sólo temen

que los fotógrafos lleguen a importar más que los directores, como ocurrió alguna vez en el cine mexicano (saludos a Figueroa).

Después de **Kanal**, Wajda hizo **Cenizas y diamantes** (*Popiól i diament*, 1958), sobre un libro de Andrzejewski que en 1947 había tenido gran éxito. Aunque describe el fin de la guerra, el director quiso enfocar el tema con una más madura perspectiva, en un libreto para el que colaboró el autor. El tema es la lucha política que prosigue con un atentado, después de declarada la paz, y más al fondo plantea otra vez el conflicto entre la disciplina y la inclinación individual. Como el libro tenía una gran abundancia de episodios, Wajda debió elegir y rechazar; eso explica cierto exceso de personajes secundarios, cuyo símbolo sobre actitudes y maneras polacas, en una suerte de concentrado mosaico, ha sido buscado por el director. En cuanto a la transición del film, que progresa desde el realismo inicial hacia elaboraciones líricas y trágicas, lo señala como un rasgo habitual en la ficción literaria polaca, como una forma de progresar en la percepción, comprensión y emoción del espectador. Después de **Cenizas**, el director hizo otros dos films. La crítica le castigó **Lotna** (1959), que él describe como un mayor despliegue de búsquedas simbolistas y expresionistas, y que aparentemente le satisface. No quiso extenderse sobre su último film, aproximadamente titulado **Inocentes encantadores** (*Niewinni czarodzieje*, 1960), que tiene ambiente contemporáneo y analiza la juventud de Varsovia. Tampoco quiso concretar planes cinematográficos. Ahora dirigirá algo de teatro, en el que ya hizo algo (*A Hatful of Rain*, de Gazzo), con un plan inmediato de hacer *Hamlet* apoyado por un actor llamado Gustaw Holoubek, y con un plan remoto de hacer *Macbeth* para que el que no ha obtenido todavía mucho apoyo.

Stawinski es un hombre más maduro y reposado, que ha vivido lo suyo y atiende con serenidad a los pequeños problemas de las entrevistas. Nació en 1921, tenía 18 años cuando comenzó la guerra, integró los movimientos de resistencia y tuvo allí tanta peripecia que un día se decidió a contarlo. Aunque comenzó a escribir novelas hacia 1952, fue un encuentro casual con Munk lo que lo llevó al cine, debutando con el libreto de **Hombre sobre los rieles** (*Czlowiek na forze*, 1957). ahora le señalan que para ser su primera obra ya es bastante compleja de narración (el *racconto* múltiple, las dobles interpretaciones de algunos episodios) y contesta que de hecho escribió ese libreto tres o cuatro veces con una revisión incesante (*nunca trabajé tanto*), a medida que el equipo de realización sugería modificaciones. Aprecia esa experiencia por el aprendizaje que le reportó, y agrega que es más fácil escribir novelas y que el cine es una actividad elaborada y difícil, en la que hay que esforzarse. Como explicación de sus libretos, Stawinski da la muy simple de que vivió los episodios de la resistencia y luego simplemente los narró: estuvo en los sabotajes y golpes de los grupos estudiantiles (**Atentado**), en los enlaces de la resistencia polaca con el cercano ejército húngaro (primer episodio de **Heroica**), en las cañerías y albañales de Varsovia durante la frustrada rebelión (**Kanal**) y luego fue preso por los nazis y llevado hacia el fin de la guerra a un campo de concentración (segundo episodio de **Heroica**, donde figura con variantes la peripercia auténtica de un prisionero que se esconde de sus propios compañeros y se constituye en un remoto e imaginario ejemplo de heroísmo, por haber sabido fugar). Esta voluntad autobiográfica es presentada por Stawinski como una voluntad de ser auténtico, y señala que tiene todavía más material por filmar, incluyendo un tríptico sobre la insurrección. Cuando le preguntan si es suyo el libreto de **Desertor** (*Dezerter*, de Lesiewicz), dato que estaba en duda, confirma que sí, pero agrega que no le gusta, una opinión que otros comparten.

El libretista sabe que todo el primer episodio de **Heroica** y una parte del segundo son de difícil comprensión en el exterior, no por lo que digan superficialmente, que es claro, sino por su sentido de comentario sarcástico o amargado sobre la tradición romántica del heroísmo polaco. Puntualiza que su generación fue una víctima de ese espíritu, que llevaba la valentía hasta el suicidio, como lo ejemplifica claramente un personaje de **Heroica** y como lo dijera ya nítidamente el director Munk en entrevistas de 1959. Si en el exterior no se lo entiende así, sólo le queda lamentarlo, pero además se siente culpable de no poder hacer en cine una exposición más amplia, razonada y orgánica de un tema nacional. Sobre el tercer episodio de **Heroica**, eliminado luego del film, confirma que la única

razón de haberlo cancelado es que él y Munk pensaron simplemente que no quedó bien; todo rumor de censuras queda desautorizado. Hace poco Stawinski colaboró de nuevo con Munk en un film que él menciona como **Mala suerte** (*Zezowate szczescie*, 1960), con un principio de sátira que tiene base trágica. No fue más explícito. Su tarea inmediata, que podría sorprender en el exterior, es un trabajo meramente profesional, en la adaptación de Los caballeros teutónicos, sobre novela de Sienkiewicz, autor de Quo Vadis. Será hecho por Aleksander Ford (no confundir con John Ford), en Eastman Color y CinemaScope, festejando una fecha nacional polaca.

PROBLEMAS DE JURADOS. Walter Achugar, que es dirigente de Cine Universitario y que se presentó en Mar del Plata a título muy vocacional, fue designado secretario del Jurado de la Crítica, una pequeña institución provisoria que este Festival tenía en desorden, a raíz del atraso con que se incorporaron algunos de sus miembros, recién llegados aquí (Marcel Martin, Giulio Cesare Castello, Derek Prouse, Lotte H. Eisner). Ahora tiene un complejo trabajo administrativo que es obtener funciones privadas, sitio, tiempo y comunicación para que diez personas vean todo el cine que deben. En reunión de hoy se dio cuenta de que Stawinski agradece la designación y se aparta del Jurado de la Crítica, para el que no podría ni querría ver tanto cine como el necesario. En la misma reunión se convino que el fallo de los periodistas comprenderá el conjunto de los films exhibidos, dentro o fuera de concurso, y se nombró presidente a George N. Fenin, cuyo prestigio está reforzado por cierto creciente afán políglota.

Son más reservados los problemas del Jurado oficial, cuyo secretario es Jorge Ángel Arteaga, otro uruguayo vocacional que dice tener tiempo para esas corridas y también para escribir lo suyo (en El Plata). Pero es fácil imaginarse lo que cuesta poner de acuerdo a esas once personas, que incluyen un temperamental llamado Mankiewicz (se lo describe como muy exigente y susceptible), frente a una organización de funciones simultáneas, transportes difíciles y demoras para empezar cada proyección. El fallo deberá estar pronto en la noche del jueves 17, contempla ocho rubros (film, dirección, argumento, actriz, actor, cortometraje, dos menciones especiales) y no puede declarar desierto ninguno de ellos.

Domingo 13

Un escándalo considerable se armó en la noche del sábado 12 alrededor de una fiesta organizada por Uniargentina, entidad cuya misión es representar al cine argentino en el exterior. Periodistas nacionales que se interesaron por su invitación recibieron de las oficinas del Festival la razonable respuesta de que ese acto no es de las autoridades sino de una entidad privada, que los periodistas nacionales invitados eran sólo una minoría de los inscriptos oficialmente en Mar del Plata, y que los restantes deberían protestar a dirigentes de Uniargentina y no del Festival. El baile comenzaba a las 24 horas, en el Hotel Hermitage (sic) y desde dos horas antes, en las dos salas cinematográficas, circuló la versión de que la prensa haría sabotaje a Uniargentina, y de que al baile no concurriría ningún periodista nacional, en acto solidario con sus compañeros no invitados. Tras muchas conversaciones parciales, en la puerta del hotel se apostaron brigadas al efecto, se mantuvo el boicot y se lo formalizó, a dos cuadras de allí, en el Hotel Provincial, donde la prensa intercambió ideas en ruidosa reunión, y estuvo a punto de firmar un detonante manifiesto. Hasta el Provincial llegaron varios directores argentinos (Ayala, Torre Nilsson, Viñoly, Tinayre) en función de mediadoresy la prensa se mantuvo firme en el boicot. Entonces llegó una delegación de autoridades de Uniargentina (Mentasti, Bedoya, Laso) y explicó la situación. Como ellos lo dijeron, el baile es carísimo, con lo que las invitaciones llaman “etiqueta obligatoria”, y era necesario algún corte en la lista de invitados, porque incluir a los 300 periodistas acreditados era excederse. Esa fue, dijeron, la razón de la selección, de parte de la cual atribuyeron culpa a la oficina de prensa del Festival. Los invitados habían sido alrededor de cuarenta en una lista inicial, y llegaron a 120 tras sucesivas ampliaciones. Los ofendidos eran los otros, pero también los 120, que recordaron un incidente

similar con Uniargentina en Mar del Plata 1959, señalaron que entre los no invitados del sábado 12 figuraba algún periodista nacional y extranjero importante, y declararon que no había arreglo posible. Decidían irse, y de hecho se estaban yendo. La fiesta se hizo con la ausencia de la mayor parte de la prensa argentina.

Los argumentos de Uniargentina son fáciles de entender pero no son del todo convincentes. Seleccionar periodistas es cosa que puede hacerse con un criterio de importancia (por tiraje, por prestigio personal, por antigüedad o por otros actores) o cosa que puede dejarse librada a factores más naturales, como un registro previo de quienes piden invitaciones. En ambos casos, era procedente explicar de antemano que no se podía invitar a trescientos donde cabían cuarenta. Pero Uniargentina no razonó así, seleccionó sin explicar, dejó fuera a periodistas notorios y creó ofensas y barullos, mientras simultáneamente recibió en su baile a figuritas apenas conectadas con el cine argentino. A esto hay que agregar la particular inepcia administrativa con que repartió las invitaciones hechas, incurriendo en demoras y confusiones que crearon ofensas adicionales: había periodistas cuyo nombre figuraba en largas listas de mesas de honor, pero los interesados no recibieron comunicación alguna y estaban molestos o dormidos a esa altura. Hubo otros que recibieron la tarjeta a último momento y se consideraron incluidos por postrero favor. Los malos humores resultantes provocaron que algunos observadores llamaran al sábado 12 “día de duelo del cine argentino”. Esa misma noche se había proyectado el estreno nacional **El bote, el río y la gente** (de Cahen Salaberry, con Silvia Legrand) que tuvo mayoría de opiniones en contra. Si algo faltaba en ese traspié cinematográfico, era pelearse simultáneamente con la prensa local.

CRISIS DE NUEVO. El incidente pudo ser fundamental, porque en el mediodía del domingo 13 una delegación argentina debía enfrentar a la prensa para comunicar la importante crisis de producción, y en ella importa justamente que los periodistas estén bien informados y quieran colaborar con la causa del cine argentino. Como caballeros medievales, directores y periodistas se enfrentaron hoy sin ponerse a discutir el enojoso incidente, sobreentendiendo quizás que no había ya mucho que hablar, o que sólo correspondía hablarlo con las autoridades de Uniargentina. Tras declaraciones iniciales de franqueza, lo que se planteó allí fue el problema legal. Los créditos estatales no pueden concederse actualmente porque ha vencido ya el plazo legal de dos años para otorgarlo. Sin la prórroga de los créditos no pueden comenzarse nuevas producciones, lo que afecta en especial a los chicos y a los independientes. Una modificación de la ley, que permitiría hacer exigible la devolución de sólo el 50% de un crédito antes de su renovación, no ha sido aprobada por el Poder Legislativo. Y aparte del aspecto legal, están las crisis general de la exhibición, que supone menos recaudaciones, y el gran problema inflacionario, que ha aumentado los costos sin compadecerse. El cine argentino llegó a un callejón sin salida aparente. Tras muchas diligencias ante el gobierno, con acopio de cifras, antecedentes y sugerencias, el cine argentino pide ahora a la prensa que comunique los factores de esa crisis, para conocimiento público y demás efectos. Y ésta es, desde luego una inversión de las ideas que se escuchaban doce horas antes. A cierta altura se escuchó decir anoche que Uniargentina hace un baile privado e invita a quien mejor le parezca, siempre que acceda a vestirse de etiqueta obligatoria. A las pocas horas, representantes del cine argentino, que no se consideran culpables de aquel cómodo dictamen, llaman a la prensa y piden una colaboración para salvar intereses comunes y nacionales. Allí no les dicen que cada film argentino es una empresa privada y que debe arreglarse como mejor le parezca.

I SOLITI ITALIANI. La conferencia de prensa italiana estuvo muy poblada de periodistas y protagonizada por el ejecutivo Lidio Bozzini, las actrices Elsa Martinelli y Eleonora Rossi Drago, el actor Saro Urzi, el libretista y director Valerio Zurlini, los críticos Guido Aristarco y Massimo Mida Puccini. Faltó Jacqueline Sassard por alguna razón circunstancial. Presentaron brevemente un panorama del cine italiano, algunos datos superficiales sobre los dos films que traen (**Un maledetto imbroglio** de Germi, **Estate violenta** de Zurlini) y contestaron preguntas sobre censura y

co-producción, dos puntos inevitables en este tipo de reuniones. Fue de interés conocer a Zurlini, un joven corpulento que recién se inicia en el cine y al que será mejor juzgar a través de su film. Y fue entretenido escuchar a Bozzini, otro joven impetuoso y optimista que preside la delegación, tiene opiniones favorables sobre el cine italiano, las expone con largueza y reiteraciones, ignorando que la prosa vigorosa es concisa, y se declara alegre de reconocer a periodistas uruguayos que hace dos años (Punta del Este, 1958) le discutieron públicamente sus rosadas impresiones del cine al que representa. En aquel momento Bozzini fue denominado *lungometraggio* por razones que él comprende, y ahora ratificó vivir en el mejor de los mundos y necesitar la extensa puntualización de ese sentimiento. Está triunfando en la vida.

UNA PARADOJA. La calidad de los films del Festival es tan baja que está llamando la atención del público y prensa en Mar del Plata. El hecho es un poco más alarmante por la repercusión, debido a que aquí se han reunido algunos de los mejores cerebros de la crítica cinematográfica internacional, y lo que se le da a considerar es un material tan bajo y hasta tan anticinemtográfico como **La profesión de la señora Warren** (Alemania), **Adiós mi Tosa del sur** (Japón) o **El baile** (España). Hay grandes esperanzas sobre **El puente** (*Die Brücke*), un film alemán que ha dirigido Bernhard Wicki, más conocido quizás por su labor de actor (en **El último puente**, con María Schell), y otras esperanzas sobre **Verano violento** de Zurlini. Quizás este Festival esté hecho para que los cerebros se conozcan entre sí y para que conversen con famosas estrellas, una larga lista a la que todavía podrá incorporarse Kim Novak, desde el miércoles 16, según anuncio reciente.

Martes 15

A dos días del cierre del certamen es realmente muy difícil suponer cuáles serán los premios que se anunciarán en la noche del jueves, y que en caso del Jurado oficial son obligatorios para film, dirección, argumento, actriz, actor, cortometraje y dos menciones libres. De lo exhibido hasta ahora dentro del Festival lo único realmente decoroso es **La primera brigada de salvamento** (Checoslovaquia, dirección Otakar Vávra), la actuación de Eleonora Rossi Drago en **Verano violento**, y alguna artesanía parcial en otros films. Pero el azar de programación quiere que en esos dos últimos días se concentren algunos títulos sobre los que hay mejores esperanzas, como **Un maledetto imbroglio** (Italia, dir. Pietro Germi), **Una chica para el verano** (*Une fille pour l'eté*, Francia, dir. Edouard Molinaro), **La batalla de los sexos** (*The Battle of the Sexes*, Inglaterra, dir. Charles Crichton) y sobre todo **El puente** (Alemania, dir. Bernhard Wicki), todo lo cual está imposiblemente superpuesto en programaciones simultáneas. El resultado es que no se deben hacer pronósticos, ese deporte tan usado en los cierres de festivales. Y en un certamen como éste, de cuyas debilidades hay conciencia formada, el fallo ha pasado por otra parte a lugar secundario. Más expectativa local existe por la anunciada llegada de Kim Novak, que puede arrastrar turbulencias en estas excitables multitudes de Mar del Plata y forzar a una declaración de estado de sitio por las fuerzas militares.

INFORME CHECO. La conferencia de prensa checoslovaca contó con la presencia del director Otakar Vávra, el actor Rudolf Deyl, la actriz Marie Tomásová, que es un encanto, y la eficiente dirección de Irena Bouzova, una mujer checa sumamente ejecutiva y atenta, que no sólo es gerente de la sección latinoamericana para la industria cinematográfica de su país, sino que habla un excelente castellano. En el clima cordial resultante, los chechos dieron las líneas generales de su cine nacional: estudios en Barrandov, Bratislava y Gottwald (éste para marionetas), aumento creciente de la producción (tres films en 1945, 15 en 1953, 30 en 1959), quinientos cortos anuales, que incluyen mucho material pedagógico y noticiarios. Ha habido aumento en la exportación y en la importación, en la que últimamente se han incluido 17 films argentinos, aunque muy pocos de Hollywood: los americanos piden muchos dólares, se dijo, y lo que se trajo de allí a título

experimental ha sido visto en funciones privadas por cinematografistas checos y desde luego por Vávra, que es un hombre de sólida cultura. La forma de la producción es estadual, con un ente autónomo para hacer los films, la resignación a que algunos de ellos pierdan dinero (otros ganan y compensan con creces) a que algunos de ellos pierdan dinero (otros ganan y compensan con creces) y la existencia de un Consejo Artístico con funciones asesoras, integrado por diversas ramas del cine, incluyendo críticos. En otros sentidos, los informantes declararon que el cine checo tiene un estilo propio, que ese estilo se ha afirmado desde la posguerra, que hay una interesante promoción de jóvenes, y que el largometraje no se limita a los films bélicos, que fueron una especialidad, porque ahora hay mayor variedad y una marcada inclinación a lo dramático y a lo lírico. No se habló de marionetas. Unas palabras finales de Vávra, a quien se pidió declaración espontánea sobre lo que mejor quisiera, aludieron a la necesidad de un mejor intercambio cinematográfico entre todos los países. Allí se enteró de que en Mar del Plata se había formalizado una declaración colectiva en el mismo sentido. No lo sabía, pero le pareció muy bien.

Miércoles 16

Paddy Chayegsky advirtió que sólo tenía una hora para la prensa, por compromisos posteriores, y protagonizó una charla muy animada, casi toda ella en monólogo, con traducción precisa. Es un hombre bajito, ojos nerviosos, con barba pequeña y puntiaguda, muy amable y sin embargo reservado. Se le exhortó a hablar con preguntas sobre cine, teatro y televisión, terrenos en los que ha sido uno de los principales escritores modernos de los Estados Unidos, y declaró con soltura todo tipo de cosas. Es una lástima que estas cosas se contradigan entre sí y revelen en definitiva su propia desorientación como estudioso de la realidad o como teórico de lo que hay que hacer. Dijo durante una hora:

- Que en los últimos cinco años no escribió para TV sino para cine y teatro, al que cree una superación;
- Que hay más dinero en la TV, pero que es escéptico sobre su posibilidad expresiva, aunque más tarde agregó que la TV no es tan mala como la gente cree;
- Que siempre quiso hacer films en el estilo realista de Marcel Pagnol, lo que explica su vocación inicial, pero que ahora quiere hacer teatro poético;
- Que la situación de la sociedad americana permite lo que él llamó gustos más epicúreos, preferir la poesía, cocinar con vino, y que eso permite hacer tal teatro;
- Que es clara la tendencia del drama americano a una mayor estilización;
- Que estuvo en Rusia hace poco, considera que su nivel de vida está atrasado en cincuenta años frente a Buenos Aires, y que sus libros y dramas, que versan sobre una aspiración a mayor confort y seguridad, equivalen a una etapa ya superada en los EEUU, donde eso se vivió bajo la depresión de 1933;
- Que esa base de rebelión, igual que la otra de la generación beat en EEUU, no es buena para el arte, porque éste es un problema de belleza y no de actitud social, con lo que la rebelión sólo rendirá frutos dentro de una generación;
- Que todo escritor debe estar insatisfecho de lo que escribe, porque ésa es la única forma de hacer algo mejor.

La impresión general de Chayefsky, ratificada luego por varios presentes, es una marcada inseguridad, que lo lleva a pronunciamientos exagerados (lo de Rusia) o a contradicciones tales como afirmar que el libretista es en Hollywood un esclavo de órdenes ajenas, para afirmar enseguida que ahora se lo respeta. Le preguntan por Reginald Rose, que después de **Doce hombres en pugna** entregó a Hollywood trabajos mediocres y profesionales (**Hombre del Oeste**, **Hombre atrapado**) y Chayefsky dice que Rose es un gran amigo y que no ha visto esos films. Le hablan de **Suddenly, Last Summer**, el teatral film de Mankiewicz visto en una privada local, y Chayefsky lo declara un gran film, un drama poético que no debe ser entendido a título naturalista, y un éxito de

público a pesar de los críticos americanos; también puntualiza que él habría hecho distintas algunas cosas, pero habría mantenido la estructura de monólogos que define al film. Un resumen de su densa personalidad, entre lo que se sabía y lo que él dijo ahora, debería señalar:

- Que se inclinó al naturalismo (todo lo de TV, **Marty, Despedida de soltero**, **Banquete de bodas**) porque le fue más fácil;
- Que a cierta altura decidió superar ese callejón sin salida, con una historia para Hollywood que fue **La diosa**, pero se cuidó bien de acusar a la industria por esa bancarrota moral, centrada en motivos individuales;
- Que estuvo muy indeciso con **La diosa**, a la que él y John Cromwell cortaron mucho metraje, aduciendo ahora que una buena pintura de la época de la depresión no aparecía bastante enraizada con el tema;
- Que su inclinación al drama poético, como su voluntaria separación de la TV, es una inquietud por crear algo de más importancia, buena razón por la que cree en el film de Mankiewicz y por la que busca y examina los films de Bergman.

El hombre está en un período de transición. Racionaliza sus propias inclinaciones como signos de una evolución social, aduce en unos casos que hay público para lo bueno y en otros casos que no lo hay, recomienda la libertad creadora y al rato recomienda la disciplina. Sin un conocimiento personal más estrecho, que lime las durezas y premuras de declaraciones oficiales a la prensa, sería difícil saber lo que realmente piensa Chayefsky de la vida y del arte. Quizás lo mejor sea abandonarlo como teórico, apreciar su facundia para el diálogo naturalista y para el drama común, no dar importancia a sus opiniones sobre estructura narrativa (le gusta su propio final de **Medianoche pasional**, que es un artificio) y esperar lo que hará en el futuro con esta evolución en la que se encuentra.

Algunos estrenos del festival

Na Garganta do Diabo (Brasil) ha sido escrita y dirigida enteramente por un joven Walter Hugo Khouri, que para algunos círculos integra la nueva ola brasiñera, si la hubiere, con mucha experiencia en la materia y con una sólida cultura cinematográfica. Es evidente que Khouri ha visto mucho cine, y no hay que trabajar demasiado para reconocer un énfasis de Noches de circo de Bergman en un racconto casi mudo, con figuras recortadas contra el cielo, soldados que hacen pillaje y un sombrío redoblar de percusión en la banda sonora. En el uso de fundidos, o en la delectación con que el director se detiene en rostros silenciosos para marcar odios y pasiones, se ve que Khouri tiene el regusto cinematográfico y no se conforma con la simple narración de su argumento. Pero el tema lo arrastra hasta donde él no quiere. Ocurre en la guerra Brasil-Paraguay (1868), se centra en cuatro desertores y en su invasión de una hacienda indefensa (padre cobarde, dos hijas atractivas) y detalla tensiones, intentos de fuga, amores fingidos y miles de crueldades. Todo esto ocurre al borde de las Cataratas el Iguazú, con acentos turbulentos, y termina en una imaginativa escena por la que un condenado es puesto a ciegas al borde del precipicio, con los ojos tapados y las manos atadas para que busque su propia muerte. En el pormenor de su asunto dramático Khouri está menos seguro que en los rubros de fotografía y montaje. Situaciones conflictuales, simulacros, diálogos violentos, pertenecen a un libretista de menor entidad como dramaturgo, que a veces se excede de diálogo, y que a veces se excede de situaciones mudas, deteniéndose morosa y erróneamente en los rostros, con una lentitud insostenible. Cuando se evade de sus villanos ebrios y de sus hombres fuertes y de sus mujeres ambiguas, Khoun es un cinematografista más respetable, que tiene buen sentido fotográfico y la elocuencia visual que es deseable encontrar en realizadores jóvenes. Quizás necesite otro libretista o quizás debiera resignarse todavía a temas en los que no haya grandes pasiones.

Las vías malditas (*Baza Iudzi umarlych*, Polonia) empieza con rasgos que son del cine polaco, describiendo una concentración de camioneros que en 1945-46, por razones de posguerra, de ubicación, de circunstancia, deben resignarse a no volver a la ciudad. Por un rato se sospecha que ese grupo será una concentración de otra gente que importa, como lo han sido, similarmente, los pequeños grupos de **Atentado**, de **Heroica**, de **Kanal**. Pero después se sabe que todo lo que ocurre allí es de fibra melodramática y se orienta a buscar las relaciones entre esa media docena de hombres y la mujer de uno de ellos, que se siente sola, aislada, desconforme, y que comienza a inquirir, ante cada posible amante, si habrá para ella una casa en la ciudad. Sería injusto desconocer que en ese drama hay válidos apuntes dramáticos sobre la insatisfacción de vivir y la sensación de ostracismo y de frustración para esas figuras. Y hay que reconocer también que toda la aventura física de los camiones está realizada con pericia técnica y con cierto suspenso de filiación Clouzot (**Salario del miedo**). Pero a cada minuto se afirma la sensación de que lo que ocurre no importa ni conmueve. Se integra con episodios anudados entre sí, sufre de reiteraciones, de alargues, de perezas, de un tono sombrío y cruel que parece más cercano al cine negro francés que al inquieto y joven polaco. El director Czeslaw Petelski no es todavía una revelación.

Adiós mi Tosa del sur (*Nangoku tosa o ato ni shite*), un film japonés en color y aparente CinemaScope, fue uno de los dos estrenos de anoche (miércoles 9) y fue elegido por jurados y periodistas como un programa que había que preferir sobre el film austríaco, **Und ewig singen die Wälder** (dir. Paul May, con Maj-Britt Nilsson), del que había pobres referencias. Esa elección debe haber sido un error. El film japonés figuraba en los anuncios iniciales como **Adiós mi rosa del sur**, que era un título sentimental y más razonable, pero fue confirmado con la misteriosa palabra *Tosa* y suscitó desde ese momento la denominación de *La Tosa*, que mantiene de pleno derecho. Es una historieta de molde americano sobre un joven que sale de la cárcel, se niega a reintegrarse a una banda de fulleros y delincuentes, no consigue trabajo, accede luego a ese mundo clandestino y emerge de allí para volver a su Tosa, que resulta ser la aldea natal con la madrecita buena que lo está esperando, y que está aludida en una reiterada canción cada pocos minutos. Hay mucha pelea a puñetazos, cuatro o cinco mujeres, algunos bailes populares que quizás sean típicos y una linda escenita de juego de dados, con momentos de buena técnica. Pero el asunto es vulgar, la realización de Takeichi Saito es habitualmente torpe, y la pregunta correcta es por qué Japón envía a festivales un producto de nivel comercial. La respuesta quizás sea que quiere conquistar nuevos mercados, pero ése sería un demostable error.

Barco sin puerto (*The Wreck of the Mary Deare*, Estados Unidos) se divide claramente en tres zonas. La primera describe el hallazgo del barco Mary Deare, abandonado en el medio del mar, a merced de una tempestad importante. La segunda es de índole casi teatral, con la discusión de una comisión investigadora sobre las circunstancias de un motín y la conducta de diversos oficiales y tripulantes; en esta zona aparecen estimables interpretaciones por actores que saben decir teatro (Alexander Knox, Michael Redgrave, Emlyn Williams, Cecil Parker). La tercera zona vuelve a la aventura, con dos buzos que penetran a localizar el cargamento del Mary Deare y tienen algunas dificultades. La primera y la tercera zona del film son estimables por la artesanía con que se reproducen tormentas, luchas físicas, peripecias submarinas. En ese nivel hay que apreciar la tarea del director Michael Anderson, que domina esa dinámica materia y se muestra como un realizador de técnica cada vez más madura, confirmando los mejores momentos de su **Misión de valientes** (*The Dam Busters*, 1954) y de su **Encuentro con el diablo** (*Shake Hands with the Devil*, 1959). Su colaboración principal es la fotografía de Joseph Ruttenberg y de F.A. Young, que no sólo muestra el aprovechamiento del CinemaScope sino también un uso inteligente del color, con destellos y contrastes de hermosa plástica. Toda la técnica del film será muy apreciada por el aficionado al género, pero no es aconsejable creer que haya en el largo relato otra sustancia que la aventura física. Actúan Gary Cooper y Charlton Heston en los papeles principales, como oficial de a bordo y como

descubridor del barco abandonado. Están muy vigorosos en sus peleas entre sí y con terceros.

El primer equipo de salvamiento (*První parta*, Checoslovaquia), que en otros registros figura también como **La primera brigada de salvamiento**, podría ser el típico ambiente minero, con penumbras de fotografía, explosiones y derrumbes en las profundidades, angustia sobre la identidad y fortuna de quienes quedaron atrapados, lenta marcha vertical de los ascensores de carga, y otros elementos que asoman habitualmente en el género. Es un poco más que eso, gracias a la concepción madura y a menudo inspirada de su veterano libretista y director Otakar Vávra (**Krakatit, la barricada silenciosa** o *Nemá barikáda*). Es en parte un canto a la amistad y al compañerismo entre los mineros, cuya caracterización individual aparece como muy rica y firme. Es también una evasión poética, desarrollada con los pensamientos, sentimientos y reprimidos deseos de su protagonista, un estudiante que se ve obligado a trabajar en la mina, se alberga en casa de un matrimonio minero y reprime trabajosamente su amor por la joven dueña de casa. En un aparte de la acción física, el film presenta una breve escena lírica de ese romance imaginario, y lo hace con verdadero gusto. En general, la realización es más atractiva que el tema, no sólo porque Vávra despliega la solidez técnica del mejor cine checo, sino porque atiende a la vida interior de sus protagonistas y la expone con imaginación visual. Hay momentos notables: el sombrío cuadro de la mina es sustituido de pronto por un perfil de flores agitadas al viento, o la pesadilla final del protagonista es mostrada con varias imágenes combinadas en el cuadro, en un hábil aprovechamiento de la pantalla ancha. Entre la imaginación fotográfico y la elocuencia de la banda sonora, donde cada silencio o cada pequeño ruido importa, el film se hace merecedor de una atención más prolija que la que puede obtener en un poblado festival.

Hiroshima mon amour (Francia, fuera de concurso) es uno de los films más ricos, complejos y difíciles que se hayan hecho en la historia del cine, un relato que conjuga tiempos, lugares, realidades, recuerdos, con una imaginación incesante y con una elocuencia total. Es también, para consuelo de quienes lo presentan comercialmente, un éxito inmediato, porque su historia de amor tiene una emotividad firme, impecable. Quien lo haya visto una vez puede decir, con mucho fundamento, que está excedido de literatura, pero la segunda visión aclara ese estilo, donde las palabras de diálogos y relatos se combinan o contrastan puntualmente con las imágenes. En la superficie describe el amor ocasional de una mujer francesa y un arquitecto japonés, cuando la primera llega a Hiroshima, para colaborar en un film documental: más al fondo surge la vida anterior de esa mujer, que en su ciudad natal de Nevers fue amante de un soldado alemán de la ocupación, lo vio morir luego y fue humillada como traidora. El paralelo entre el amor frustrado de antes y el de hoy es el que alimenta una parte del relato; después sobreviene el arrepentimiento de ella por haber contado algo tan íntimo y secreto, y tras él surge la nueva separación.

Se han escrito y seguirán escribiendo largos ensayos sobre la forma narrativa. Es deliberadamente indirecta, y podría decirse que **Hiroshima mon amour** tiene tanta relación con el habitual film de argumento como el que un poema podría tener con una novela: prefiere la concentración emocional, el desorden cronológico, la revaloración de las palabras o de las imágenes por su contexto y por su yuxtaposición. En el presente, el diálogo de los amantes se combina con imágenes que rara vez son las del texto, exigiendo una noble atención visual y sonora. Ese diálogo no es naturalista, sino concentrado, casi abstracto, con una curiosa irrealidad; está pronunciado asimismo con un énfasis melancólico, como un largo lamento que se reitera. Los episodios de Nevers son aún más alucinatorios. Están concentrados en unas pocas imágenes dispersas, a medida que el recuerdo surge, y están precedidas además, sin previo aviso, por una imagen fugaz del soldado alemán muerto, que el film compara al arquitecto japonés recostado en el lecho. A la larga se comprende que el relato Nevers no está presentado como una realidad sino tamizado por el recuerdo de la protagonista: eso explica su desorden, sus lagunas, su silencio. Constituye, como buena parte del film, una búsqueda en la vida interior, y así se entiende que un paseo posterior por

las calles de Hiroshima aparezca mechado por otra fugaz imagen callejera con un letrero "Place de la Republique", o que un diálogo de los amantes, en tiempo presente, aluda al japonés como si fuera, revivido, aquel soldado alemán. Toda esa complejidad no está hecha, por suerte, para que críticos e intelectuales la desarmen y analicen, porque el conjunto no es sólo un film de expresión magistral sino también un impacto emocional ya demostrado. Exige espectadores adultos y les recompensa con una seria obra de arte. Se ha dicho ya que **Hiroshima mon amour** abre otros caminos expresivos para el cine, como una verdadera vanguardia[5].

Lo amargo y lo dulce (*The Rough and the Smooth, Inglaterra*) tenía cierta expectativa porque era un film de Robert Siodmak, que antes ha sabido hacer lo suyo, e interpretado por Nadja Tiller, que desde su **Rosemarie** es una actriz para no descuidar. Pero defrauda esa expectativa y cualquier otra. El asunto es el reiterado engaño por la mujer contra un amante de conocimiento casual (Tony Wright), acumulando más mentiras y complicaciones de las que pueden creerse en un solo argumento. Con cierta validez psicológica, con cierto ingenio de situación, pudo ser un drama pasable. Pero está falseado por diálogos artificiosos, por situaciones dramáticas de poca entidad, por mentiras que nadie cree, por tolerancias que nadie entiende. A la larga, el film señala otra vez las debilidades de Siodmak para hacer otros géneros que el policial que domina (**Dama fantasma**, **Asesinos**, **Escalera de caracol**). Con un libreto hecho por novicios, el film se le alarga en la inconsistencia, sin el brillo de comedia ni el relieve de drama que pretende. La actuación de Wright y de William Bendix no es una gran ayuda: la de Nadja Tiller es una suelta coquetería, con un erotismo a flor de piel, que despierta las atracciones y humillaciones ajenas, pero haría falta un personaje mejor escrito para obtener una actuación mejor compuesta.

La profesión de la señora Warren (*Frau Warrens Gewerbe*, Alemania) es mala y hasta malísima, porque esta dama regentea un burdel de lujo, lo que le trae alguna riqueza y la posibilidad de educar a su hija con todo refinamiento, más allá de la necesidad y ciertamente en la inocencia. Como lo explicó George Bernard Shaw en su obra teatral de principios de siglo, hay que ser realista y fijarse de dónde viene el dinero, antes de empezar a hablar sobre la moral propia y ajena. Es un buen principio, y Shaw lo recordaba entre polémicas finiseculares sobre la emancipación civil de la mujer. Lamentablemente el film se queda al nivel de Shaw y del fin de siglo, sin agregar una letra o idea propia. En una de las operaciones más insensatas que se pueden hacer con el cine, se limita a trasladar varios actos de hasta un grado imbatible. Actúan Lili Palmer, O.E. Hasse y Johanna Matz figurando como director un señor Ákos Ráthonyi, de descansada vida.

Suddenly, Last Summer, cuyo presumible título de *Último verano* no aparece entre las constancias iniciales, se exhibió en una función vespertina super privada y super extra, sin entrada paga, con invitación para un amplio sector en el que había hasta periodistas. El motivo de la función es que su director Joseph L. Mankiewicz está aquí como integrante del Jurado, y se alega que la proyección especial se debió a su propia iniciativa, quizás como una gentileza hacia las otras eminencias que están en Mar del Plata. Se trata, sin cuestión, de un film importante, en cuyo equipo figuran el productor Sam Spiegel, el fotógrafo Jack Hildyard, el músico Malcolm Arnold (los tres colaboraron en **El puente sobre el Río Kwai**), el dramaturgo Tenessee Williams, en cuya pieza teatral se basa el asunto, y tres intérpretes de primera categoría. Hasta la mitad, el film consiste solamente de tres largas secuencias o charlas: una para establecer que Montgomery Clift es un cirujano, otra entre Clift y Katharine Hepburn, otra entre Clift y Elizabeth Taylor. Al fondo de las tres, está la descripción de una cuarta persona, un joven Sebastian, hijo de una mujer, novio de la otra, muerto el verano pasado, y elogiado desde el principio como un joven poeta, cuya desaparición en circunstancias misteriosas ha generado una doble crisis femenina y un caso de locura. Esa primera

5 Una crítica más extensa del film, escrita en ocasión de su estreno en Montevideo, fue reproducida después por H.A.T. En su libro *Crónicas de cine*.

mitad está bien actuada por las tres figuras, lo que es un placer particular en el caso de Hepburn, y una moderada sorpresa en el caso de taylor. Pero es teatro hasta un grado deplorable, con el agravante de que descansa menos en los diálogos que en los monólogos sentidos de ambas mujeres. Dentro de muy poco el film se estrenará en el Río de la Plata y habrá tiempo de volver sobre él. Desde un punto de vista del Festival, se puede prescindir cómodamente de esta proyección, muy ajena a todo certamen o invitación oficial, y dedicar ese mismo tiempo a los films que se exhiben en la poblada programación, lo que resulta ser más procedente para jurados, para periodistas y sobre todo para aficionados al cine. Pero desde el mismo punto de vista del Festival, la proyección arroja ahora una incertidumbre. Si a esta altura de su carrera Mankiewicz insiste en films para ser oídos descendiendo desde **La malvada** (*All About Eve*, 1950) hasta **La condesa descalza** (*The Barefoot Contessa*, 1954) y después a estos monólogos, cabe dudar de su eficacia como jurado. Con el pretexto de que sabe alemán y de que le gusta G.B. Shaw, es muy capaz de defender como cine a un teatro tan absoluto como **La profesión de la señora Warren**, esa lenta charla alemana que alguien envió a un festival cinematográfico. Debería ponerse un grabador en la sala de sesiones del Jurado.

Le Bel Âge (Francia) ha sido el fracaso más ruidoso de este Festival. Algunos espectadores silbaron durante la proyección y otros hicieron abandono ostentoso de sus butacas, durante la última media hora, abochornando a los realizadores Pierre Kast y Jacques Doniol-Valcroze, que aguantaron estoicamente ese castigo en sus butacas de super pullman. Después de la lucha vespertina por conseguir entradas y de llenar la sala al comienzo, ese abandono del público fue un dictamen bastante claro sobre la monotonía, lentitud y largueza del film. A eso hay que agregar un fracaso artístico, en el que coincidió después una amplia mayoría de la crítica allí presente. Lo que se han propuesto Kast y Doniol-Valcroze, que como críticos tienen fama de inteligentes, es un film original sobre el juego del amor, sobre su cálculo y su consecuencia, sobre la verdad de sus fines y la admitida mentira de sus medios. Esto se desarrolla con ocho o diez personajes de ambos sexos, que se asemejan a los de tantas comedias juveniles, y que intercambian relatos durante una sesión de caza en el bosque. No hay unidad de relato ni moraleja clara en ese conjunto de episodios entremezclados, cuya nítida inspiración es **La Règle du jeu** de Renoir (1939) y cuya principal carencia es la mezcla de naturalidad y complejidad que tuvo el maestro. En un afán de originalidad y rebeldía, Kast y Doniol-Valcroze, catalogados ya en la Nouvelle Vague y en su libertad expresiva, han hecho voluntario olvido de la ortodoxia cinematográfica. No hacen un relato orgánico y unido de esos episodios, sino que mezclan pequeños diálogos y situaciones mudas (generalmente entre sólo dos personajes), explicándolos con dos locutores en la banda sonora. La intención es así la de contrastar lo que ocurre con lo que de ello se dice, abrumando a ingenio verbal y haciendo, en una palabra, literatura. Al principio se sospecha que entre los modelos del film están los cortos satíricos que el humorista americano Robert Benchley realizaba hacia 1936, y cuyo ejemplo más famoso se titulaba **De cómo dormir**: una exposición de la lucha entre un individuo y las circunstancias ridículas e incomprensibles de la vida diaria. A la larga se sabe que un largometraje no aguanta el tratamiento Benchley, por lo menos si carece de toda la riqueza y la agudeza de observación que requeriría en todo su transcurso. Lo que ocurre en el film no importa, y nadie se sentirá comprometido en ello.

Kast y Doniol-Valcroze (éste también como intérprete) deben saber demasiado bien que su film contradice cualquiera de las estéticas cinematográficas admitidas, y que su abusivo apoyo en lo verbal no es un adelanto del cine de 1959 sino uno de los más funestos rasgos del primer cine sonoro. Si se hacen los originales para construir este film desafiante, hay que sospecharles una intención de renovación o de vanguardia. Pero en eso se equivocan sin la menor duda. Sus extravagancias no enseñan nada, salvo la necesidad de desconfiar sobre los alcances de la Nouvelle Vague. La libertad expresiva es un buen lema, pero lo importante es el uso de ella.

Un maledetto imbroglio (Italia) en un sentido mejora y en otro empeora los logros artísticos de su

director Pietro Germi, un inquieto que se ha sabido afirmar en la industria italiana (particularmente con **El ferroviario**) y conservar al mismo tiempo cierta dosis de personalidad. Como productor, director, colibretista e intérprete de sus films hay que considerarlo responsable de lo bueno y de lo malo, de sus progresos y de sus estancamientos. Aquí intenta un asunto policial, quizás como deliberada variante a su obra anterior, y cuenta lo que es de veras un complicado enredo, con un robo en un departamento, un crimen misterioso en el departamento de al lado, culpables que tienen espléndidas coartadas y una investigación incansable, a cargo de un inspector policial que el propio Germi interpreta. Lo que hay de mejor en el film es el estilo nervioso y dinámico en la narración, hecha con tomas cortas, mucho movimiento de personajes, y de cámara, una marcada elocuencia para recoger un dato clave mediante una imagen muda e incidental. Todo eso afirma a Germi como narrador, y hay que entenderle este cambio de género como una búsqueda de la variedad, como un ejercicio de estilo. Lo que hay de peor en el film es el afán melodramático con que todos los personajes se pueblan de tragedias y de secretos y de mentiras, a un punto tal en el que llega a sospecharse que el libreto retuerce la naturalidad de toda psicología para poder dar así una nueva vuelta a las complicaciones del argumento. Esta tendencia al melodrama estaba ya en lo último de Germi (**El ferroviario**, **Hombre de paja**) y no está compensado por la intensidad de sentimiento. En cuanto a creación, toda la artesanía puede dejarse a un lado, y ciertamente Germi no necesita ya hacer ensayos; más importaría que creara algo propio, que no se parezca a films policiales de Huston o de Hitchcock. Lo más personal que tiene el film es la vocación por el melodrama y la atención de la cámara al propio Germi, incluso en momentos en que él importa menos, como la toma final. Es bastante bueno el elenco, con una breve actuación de Eleonora Rossi Drago, una más importante de Claudio Gora como su marido y una muy suelta de Saro Urzì como uno de los ayudantes de la investigación.

Para conocer más cine

La declaración de Mar del Plata

El encuentro internacional de realizadores, críticos y otros hombres de cine, celebrado en Mar del Plata durante marzo 1960, desea señalar la conveniencia de formar un Centro Internacional de Difusión Cinematográfica, con tantas filiales nacionales como sea posible, a los fines de intercambiar films y aumentar su recíproco conocimiento. A ese fin sugiere;
1) Que se integren filiales nacionales de cada país, con intervención de realizadores, exhibidores, distribuidores, cine-clubistas, críticos y otras personas afines.
2) Que cada filial procure copiar los films locales cuya difusión pueda interesar, y luego remitir esas copias a las filiales de otros países.
3) Que cada filial proyecte en funciones especiales los films que pueda recibir del extranjero, para su apreciación por los interesados y particularmente por los distribuidores y exhibidores locales.
4) Que tales funciones especiales se realicen como promoción y nunca como obstáculo a la difusión comercial de los films.
5) Que ese intercambio se realice superando las habituales barreras de aduanas, de censuras y de conveniencias comerciales, para lo cual importa obtener el apoyo de los respectivos gobiernos y aun el de la UNESCO.

Firman: Guido Aristarco, Jorge Ángel Arteaga, H. Alsina Thevenet, Fernando Ayala, Peter G. Baker, Saulo Benavente, Pierre Billard, Giulio Cesare Castalio, Paddy Chayefsky, Enrique Dawi, Jacques Doniol-Valcroze, Edmundo E. Eichelbaum, Georges N. Fenin, Rolando Fustiñana (Roland), Néstor R. Gaffet, Beatriz Guido, Pierre Kast, António Lopes Ribeiro,

Dwight Macdonald, Marcel Martin, Massimo Mida, Edouard Molinaro, Narciso Pousa, Derek Prouse, Roberto Raschella, Georges Sadoul, Jorge Tabachnik, Leopoldo Torre Nilsson, Valerio Zurlini. A esta lista de firmas, publicada en la *Gaceta del Festival*, hay que agregar algunas otras que fueron recabadas con posterioridad a esa publicación.

Esta declaración fue aprobada, tras un debate de varias horas, en un congreso de teóricos y hombres de cine, que también tuvo en su temario a puntos tales como censura, co-producción, dominio de la técnica, problemas de la televisión y del color. Los orígenes de esa declaración son muy claros, y se pueden resumir en la conciencia internacional de que el cine está distribuido hoy en forma precaria. En Sudamérica no se conocen films de la India. En Londres no se conoce cine sudamericano. Las dificultades para distribuir cine polaco, japonés, checo y griego, o los movimientos vanguardistas de Inglaterra y de Estados Unidos, son un fenómeno indudable. Y aunque los mismos festivales contribuyen a una mejor difusión, sólo pueden hacerlo en cantidades mínimas.

La razón habitual de esa poca difusión es la poca comercialidad del material. El exhibidor o el distribuidor compran con cautela los films extranjeros, donde la falta de estrellas suele ser considerada como una limitación. Esa cautela nace de que las ofertas le llegan en el papel, y en el papel no se puede saber, desde luego, que los films sin estrellas, o de temas difíciles, lleguen a ser negocios satisfactorios o hasta éxitos de público, como ha ocurrido con los films de Ingmar Bergman o con **Los asesinos de Nuremberg** (*Wieder aufgerollt: Der Nürnberger Prozess*, dir. Félix Podmaniczky) o con **El arpa birmana** (*Biruma no tategoto*, dir. Kon Ichikawa). Para subsanar ese obstáculo, la declaración de Mar del Plata propone que los exhibidores y distribuidores vean el film que se les ofrece. En algunos casos, aceptarán la oferta y negociarán la presentación comercial, como quizás no lo harían si sólo tuvieran los datos nominales. Y en los casos en que esto no ocurra, la sola exhibición de un film extranjero, aun para el círculo reducido de críticos, cine-clubistas y exhibidores, puede ser una semilla para la mejor comprensión de lo que se hace en otras industrias.

Constituir cada filial es así una empresa en la que pueden colaborar, para ventaja colectiva, tanto los críticos como los productores y exhibidores. Para reproducir ejemplos de la extensa conversación en Mar del Plata, al director Fernando Ayala le conviene que su film argentino **El jefe** se exhiba privadamente en Londres para críticos y exhibidores, porque allí puede nacer su colocación comercial en un territorio lejano. Y a los críticos y exhibidores de Londres les conviene también esa presentación, que promueve mejor conocimiento y mayor mercado. A la inversa, mucho exhibidor argentino estaría hoy dispuesto a ver films ingleses de la nueva promoción, que de pronto alcanzan una notoriedad y una aceptación pública de la que hasta hoy están privados.

El dinero que cuesta instalar cada filial, copiar films, administrar ese intercambio, debe surgir así de los varios grupos locales vinculados al cine, incluyendo desde luego las cinematecas ya instaladas, que realizan hoy ese intercambio con films de interés más reducido, por su índole o por su fecha de producción. Aunque la declaración de Mar del Plata sólo se limita a puntualizar lo que es deseable en cuanto a difusión cinematográfica, sin dar un paso más allá, cabe suponer que en un próximo festival (Cannes, Venecia, Berlín, Karlovy Vary) se puedan reunir delegados con más precisos informes de su país y con más autoridad para constituir el Centro Internacional. Aunque sólo se obtuviera sobre esas líneas un intercambio entre cuatro o cinco países, la idea de Mar del Plata puede ser útil para sacudir al cine de su situación actual, donde lo que no parece comercial se aproxima al desconocimiento público.

22 de marzo.

Un resumen y otros ensayos

Cuando se alivia el surmenage, puede verse el Festival Cinematográfico de Mar del Plata (marzo 8 al 17) y reconocerlo como un hecho importante en el género. Ha tenido más figuras importantes, más ruido y más fama que el anterior y que muchos otros. Ha procurado prolongar esa notoriedad con la invitación a periodistas de publicaciones extranjeras, con lo que habrá ecos durante los próximos meses en varios países. Y quien haya sufrido alguna vez los tedios de festivales escasos, donde ocurre poco y nada, podrá recordar Mar del Plata 1960 como un sufrimiento contrario, porque allí existieron los defectos de la abundancia, la imposibilidad de aprovechar en un sentido periodístico cinematográfico y cultural a tantos nombres famosos como los que convivieron durante diez agitados días. En una posterior audición para TV desde Buenos Aires, con parte de esa fama ante cámaras, el presidente del Festival, Enzo Ardigó, dijo que un balance debía incluir clara conciencia de los defectos, porque la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina piensa repetir ese Festival en 1961 y desea honestamente aprovechar la experiencia.

Los signos más claros del festival fueron:

1) La pobreza del material cinematográfico presentado. Compitieron 26 films de 21 países (uno por cada uno más cinco films invitados a concurso) y solamente ocho de ellos están en lo que suele llamarse nivel de festival, sea por su calidad real o por su ambición o por su originalidad. De los restantes, hay que ser tolerantes con industrias precarias (Finlandia, Noruega, Dinamarca, Portugal) y puntualizar la displicencia con que algunos malos films fueron enviados por países que tienen mejores posibilidades. Fue muy absurda la representación de Japón, de España, de Inglaterra, de la misma Argentina. Debe agregarse que la película más valiosa de Mar del Plata, Hiroshima mon amour, no estaba en concurso, sólo se exhibió en una función privada y quedó fuera de todo fallo posible.

2) La dispersión geográfica. En el Festival 1959 se crearon molestias por la excesiva concentración; si se hacían conferencias de prensa en la oficina, esa nube de periodistas y delegaciones impedía las funciones administrativas. En 1960 se alejó por tanto la oficina de prensa, pero ahora quedó a ocho cuadras del núcleo que era el Hotel Provincial, y así se crearon inútiles peregrinajes por un dato, una entrada o una cita. A esto hay que agregar la dispersión en una docena de hoteles y en dos salas cinematográficas, multiplicando la vocación de periodistas nómades. Y arriba de ello cayó la confusión de horarios y de anuncios, con atrasos de una hora para empezar actos y funciones. De ese caos nació el surmenage y no será fácil olvidarlo.

3) El éxito público. Decir que había mucha gente en todos lados es subestimar la cuestión. Una descripción con fotos puede ser más adecuada. Muchedumbres semisalvajes se tiraban sobre las estrellas y sus autos, con riesgo de lesionar a periodistas, que por suerte son muy resistentes. Esto ocurrió desde el primer minuto del Festival hasta los estertores de la fiesta de clausura, con ramificaciones en Buenos Aires. A las cinco de la madrugada, en salidas de recepciones, había siempre un núcleo de cazadores de autógrafos y se escuchaban gritos de asombro.

A mediodía y en la puerta del Provincial o del Hermitage o del Nogaró había cordón policial con cable de acero, supervisión del tránsito, contralor continuo de tarjetas de prensa para los que quisieron pasar. Fue una sensación física.

UN INVENTARIO. Los nombres propios suscitan confusiones. Una lista coherente y parcial de los visitantes a Mar del Plata puede ser útil.

Actrices: Micheline Presle, Emmanuelle Riva, Eleonora Rossi Drago, Elsa Martinelli, Germaine Damar, Marie Tomásová, Marianne Krencsey, Odete Lara, Conchita Montes, Linda Cristal, Jacqueline Sassard.

Actores: Cud Jürgens, Michel Auclair, Tony Britton, Tony Wright, Rudolf Deyl, André Dobroy, Saró Urzì, Paul Massie.

Directores y libretistas: Edouard Molinaro, Andrzej Wajda, Anthony Asquith, Czeslaw Petelski,

Delbert Mann, Paddy Chayefsky, Jerzy Stefan Stawinski, Walter Hugo Khouri, Edgar Neville, Ivo Caprino, Bernhard Wicki, Valerio Zurlini, António Lopes Ribeiro, Otakar Vávra.

Jurados extranjeros: Mme. Kawakita, Joseph L. Mankiewicz, Carlos Fernández Cuenca, Georges Sadoul, Edmund Luft, Fernaldo Di Giamatteo, Derek Prousse, Lotte H. Eisner, Marcel Martin, Giulio Cesare Castello, George N. Fenin.

Otros críticos e intelectuales: Guido Aristarco, Henri Langlois, Peter G. Baker, Pierre Billard, Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast, Dwight Macdonald, Saint-John Perse, Massimo Mida.

Ausentes varios: contra anuncios diversos, no estuvieron Alain Resnais, Alessandro Blasetti, Pietro Germi, Cesare Zavatini, Gene Moskowitz, Pascale Petit, Kim Novak, Silvana Pampanini, Zsa Zsa Gabor, Romy Schneider, Elizabeth Taylor, James Robertson Justice ni Burgess Meredith. Hay constancia de que el Festival no inventó estos viajes. Hizo anuncios con datos que creyó aceptables. Otras clasificaciones de esta lista podrían indicar quién estuvo al principio, o al final, o en los diez días, quién pasó inadvertido (Delbert Mann), quiénes provocaron más ruido (Jürgens, Damar, Sassard).

Argentinos varios: como integrantes de los dos jurados figuraron los directores Mario Soffici y Francisco Mugica, el libretista Sixto Pondal Ríos, los críticos Roland, Jaime Potenze, Calki, José P. Dominiani y Fernando Chao. Como integrantes de la delegación argentina o como figuras conspicuas se pudo ver también a la escritora Beatriz Guido, los directores Leopoldo Torre Nilsson, Fernando Ayala, Daniel Tinayre, Román Viñoly Barreto, Enrique Dawi y Simón Feldman, los intérpretes Graciela Borges, Elsa Daniel, Gilda Lousek, Olga Zubarry, Mirtha Legrand, Silvia Legrand, Alberto De Mendoza, Luis Sandrini, Duilio Marzio, Aída Luz, Elena Lucena y muchos otros.

JURADOS. Tanto el oficial como el de la crítica fueron integrados con hombres de cine (incluidas dos mujeres de cine). Esta fue una sana política. Los dictámenes de ambos no tuvieron mayor resistencia. Se criticó desde luego al Jurado oficial por premiar como mejor film de habla castellana a **El bote, el río y la gente**, obra descrita como una torpeza, pero en su descargo hay que aducir que ese premio no podía ser declarado desierto, por expresa disposición reglamentaria, y que los films mexicano y español también eran penosos. La crítica debe empezar por las autoridades argentinas que lo seleccionaron. Y en general, la lucha del Jurado fue contra un material promedialmente pobre, donde hasta el mejor film (**El puente**, alemana, dir. Bernard Wicki) tiene defectos claros.

El Jurado de la Crítica se propuso en un primer momento considerar todos los films exhibidos, sea dentro o fuer del concurso. Esto hubiera derivado en un premio indudable a **Hiroshima mon amour**, pero diversas razones obligaron a que ese film sólo se exhibiera en una función privada y quedara fuera de consideración. Ambigüedades semejantes en la exhibición de otros films fuera del certamen (**On the Beach** de Kramer, **L'eau à la bouche** de Doniol-Valcroze, **Suddenly, Last Summer** de Mankiewicz) obligaron a revisar el criterio inicial y a restringirse a films en concurso.

ORGANIZACIÓN: VIRTUDES. Antes de empezar se habían resuelto algunos problemas. Se hicieron fichas técnicas de muchos films, con sinopsis de argumento. Se entregaron credenciales de prensa, se distribuyeron alojamientos, se adjudicaron pasajes. Se contó con un cuerpo excepcional de traductores, que dirigió Emilio Stevanovich y que merece los plácemes por la traducción fluida e instantánea para inglés, francés, polaco, alemán e italiano, con gran beneficio en reuniones de jurado, conferencias de prensa, congresos de teóricos, y otros actos; a esa competencia hay que agregar una notable laboriosidad. Se editó diariamente una Gaceta del Festival, con dirección de Héctor Grossi, que era también el jefe de prensa, y que resultó ser un boletín bien informado, apenas aquejado por el apuro y por la tendencia a la errata en nombres extranjeros.

Entre las virtudes de la organización hay que incluir la voluntad para corregir defectos. Observaciones a problemas (alojamiento, credenciales, programación, entradas) fueron atendidas con lucidez y paciencia. En algunos casos derivaron en correcciones.

ORGANIZACIÓN; DEFECTOS. La dispersión geográfica ha sido un defecto admitido por todos, incluso por quienes la decidieron o toleraron. Su corrección para 1961 incluye, desde ya, la creación de un Palacio del Festival, sobre el que se hicieron tratativas. Las incertidumbres de programación fueron una deficiencia clara en los dos primeros días. Afectaron, entonces y después, a las conferencias de prensa y otros actos complementarios, de los que conviene enterarse con más anticipación, y cuyas superposiciones y simultaneidades crearon la impresión de que todo se improvisaba. En buena parte, esto fue una consecuencia del exceso de personalidades, de delegaciones y de films.

Un defecto claro es el servicio fotográfico. Dos caballeros muy simpáticos, que como fotógrafos son excelentes, resultaron ser también inencontrables para obtener las fotografías mismas. En esto faltó simplemente una oficina que concentrara esta tarea. Como plan para 1961, es muy atractiva la idea de crear esa oficina, vender fotografías a la prensa (especialmente a la extranjera, que no puede llevar un operador propio) y al inmenso público, que podría comprar fotos suficientes como para financiar dos festivales. Hay constancia de que esta idea, propuesta oportunamente por el jefe de prensa, fue rechazada por otros funcionarios de la organización.

INVITACIONES. Rigió desde un principio, en excepciones posteriores, el criterio de no aceptar sino a los periodistas invitados. Esto tenía fundamentos por la experiencia 1959, donde cayeron presuntos cronistas de todos los rincones, y consiguieron credenciales, aunque eran más olímpicos que conocidos. Pero aunque el criterio era sano, obligaba previamente a fijarse muy bien en las invitaciones. En diarios uruguayos hubo elecciones discutibles. En publicaciones europeas se podrán escuchar quejas. Representantes de revistas argentinas se quejaron diariamente a quien los quisiera oír. La Federación Argentina de Cine Clubes no fue invitada. El cortometraje argentino fue dejado casi enteramente a un lado, aunque era un movimiento de particular atracción y de interés para el futuro. En Mar del Plata se impugnó largamente la ecuanimidad y sapiencia de quienes formularon las invitaciones. Mientras se incurrió en omisiones notables, se pagó en cambio alojamiento completo a figurantes desconocidos del cine argentino. Es todo un embrollo, cuya documentación con nombres propios ya puede ser aburrida.

PÉRDIDAS Y GANANCIAS. Las utilidades del Festival no son fáciles de medir. En los días previos el presidente aseguró que todo estaba super financiado. Cuando el Festival terminó, aseguró también que el balance se entregaría a la prensa en pocos días. Visto desde fuera y sin conocer cifras, es muy verosímil que el Festival haya cubierto los gastos con los aportes de Lotería y Casinos, del Instituto de Cinematografía, de los hoteleros y de las entradas. El éxito público induce a creerlo así.

Fuera del dinero, hubo una utilidad en el Congreso de Teóricos o Encuentro Internacional, que aprobó una moción tendiente a mejorar el intercambio de films entre distintos países. Y hubo otra utilidad, menos mensurable desde cerca, en el contacto entre gente de cine, cuyo inventario de conversaciones privadas sería imposible. Los tópicos más públicos de conversación (la Nouvelle Vague, la co-producción, la censura) fueron ilustrativos y repetitivos, en ese orden.

Una pérdida notada por muchos es el escaso aprovechamiento de tanta gente. Era imposible disciplinarla en reuniones ordenadas, en parte por su misma índole de personalidades, en parte porque el Festival no estaba organizado para tanto. Pero con las reuniones desordenadas, un almuerzo aquí, cuatro palabras allá, dos viajes entren, se obtuvo un mejor conocimiento entre gente de cine. En momentos de producción independiente, internacional y combinada, ese conocimiento muto es una ventaja, y se la puede celebrar sin necesidad de hacer discursos. Si hubiera habido mejores films habría sido un gran festival.

23 de marzo.

1961

MUCHOS NOMBRES PROPIOS. Cantinflas, Cesare Zavattini, John Saxon, Germaine Damar, Richard Todd, Phyllis Calvert, son los nombres más famosos que hasta ahora aparecen vinculados al Festival Cinematográfico de Mar del Plata. A cuatro días del comienzo, y en un momento en que se deciden nombres, títulos y docenas de problemas, la oficina bonaerense del Festival presenta la engañosa tranquilidad habitual en estos casos. Todo aparece muy encaminado, las credenciales periodísticas están extendidas, los visitantes de los próximos días ya aparecen anunciados con fecha, hora y número de vuelo, la distribución en hoteles es cosa prevista. Pero los problemas están subyacentes, y es mejor no declamarlos en la oficina. No se sabe si saldrá una Gaceta del Festival como lo quiere el jefe de prensa (Héctor Grossi, que ya cumplió esa función en 1960) y la probabilidad es que un problema de costos, o quizás un problema de incomprensión superior, reduzca la cantidad de páginas, el material previsto y, en definitiva, la importancia informativa de una publicación oficial. No se sabe tampoco si en el tren del domingo a Mar del Plata tendrá cabida la mucha gente que compone de hecho el Festival, porque aparentemente las delegaciones llegan temprano y todas deberán introducirse en un solo tren especial. Las soluciones no son fáciles, porque aquí se escucha decir que Mar del Plata tiene en este verano 1961 un apogeo inusitado, que seguramente se refleja en la dificultad de obtener un pasaje para llegar y un hotel para quedarse. En estas circunstancias hacer un festival cinematográfico es, en opinión de muchos, un trabajo innecesario, porque los turistas ya están allí y no hace falta atraerlos. El plan se mantiene, sin embargo. La intención es prestigiar mundialmente a este balneario, no ya para 1961 sino para los años venideros. Y no se perderá dinero en la empresa. Por lo que aquí se sabe, el Festival gastará millones pero los pagará y ganará otros. Es una operación saludable, según el punto de vista de quienes la hacen.

Un factor necesario para ese prestigio a larga distancia es que todo esté bien hecho. En 1959 se tropezó con la improvisación y en 1960 se tropezó con el contraste de muy buenas personalidades contra malos films. En 1961 se ha querido poner en orden ambos rubros. Hasta ahora se ha publicado una lista bastante lustrosa, que apela por igual al favor popular y al sello de prestigio crítico. Algunos nombres deben tenerse en cuenta.

LAS DELEGACIONES. Francia: Andréa Parisy, Anna Karina, Marie-José Nat (intérpretes), Raoul Lévy, Raoul Ploquin (ejecutivos), Albert Lamorisse (director), Louis Chavance (libretista), Marcel Martin, Edgar Morin (críticos). Italia: Laurent Terzieff, Lea Massari (intérpretes), Cesare Zavattini (libretista), Gillo Pontecorvo (director), Gian Luigi Rondi, Silvio D'Amico, Domenico Meccoli, Giulio Cesare Castello, Morando Morandini, Arturo Lanocita (periodistas). Alemania: Germaine Damar, Christian Wolff, Corny Collins, Wolfgang Preiss, Erica Beer, Maria Perschy, Joachim Hansen (intérpretes), Gunther Schwartz (ejecutivo), Klaus Hebecker (escritor). Inglaterra: Shirley Anne Field, Phyllis Calvert, Richard Todd (intérpretes), Karel Reisz, Leslie Norman (directores), Michael Balcon (productor), Peter Baker (periodista). Estados Unidos: John Saxon, Robert Ryan (intérpretes), Robert Corkery (ejecutivo de la MPAA), George N. Fenin (periodista). Polonia: Jerzy Passendorfer (director), Jerzy Toeplitz (profesor y crítico). Checoslovaquia: Vojtech Jasný (director), Irena Bouzova (ejecutiva de la industria), Antonín Martin Brousil (crítico y ensayista). España: J.A. Bardem, César Fernández Ardavín (directores), Carlos Fernández Cuenca (escritor). México: Alejandro Galindo (director), Cantinflas (famoso). Rusia: Izolda Izvitskaya (actriz), Mikhail Kalatozov (director).

Casi todos estos nombres figuran ya en listas de vuelos inmediatos, y el Festival los considera seguros. Algunos de ellos están en fama ascendente y serán mejor conocidos mañana, como Shirley

Anne Field (actriz de **Saturday Night and Saturday Morning**), Passendorfer (director de **Atentado**), Izolda Izvitskaya (actriz de **El 41**), Kalatozov (director de **Vuelan las grullas**).

LOS FILMS. Francia: **La Vérité**, dir. H.G. Clouzot, con Brigitte Bardot, Charles Vanel; **Ce soir ou jamais**, dir. Michel Deville; Inglaterra: **Saturday Night and Sunday Morning**, dir. Karel Reisz, con Shirley Anne Field; **The Long and the Short and the Tall**, dir. Leslie Norman, con Laurence Harvey; Italia: **Kapó**, dir. Gillo Pontecorvo, con Laurent Terzieff, Emmanuelle Riva, Susa Strasberg; **Cartas de una novicia**, dir. Alberto Lattuada, con Pascale Petit; España: **A las cinco de la tarde**, dir. J.A. Bardem, con Francisco Rabal; Rusia: **Otelo**, dir. Vakhtang Chabukiani, con el mismo. Checoslovaquia: **Sobreviví a mi muerte**, dir. Vojtech Hasny; Polonia: **El regreso**, dir. Jerzy Passendorfer, con Alina Janowska; Alemania: **Los mil ojos del Dr. Mabuse**, dir. Fritz Lang, con Dawn Addams, Peter van Eyck; Japón: **El mar embravecido**, dir. S. Hisamatsu. Hungría: **Dos pisos de felicidad**, dir. János Herskó; Argentina: **Shunko**, dir. Lautaro Murúa; Estados Unidos: **Del infierno a la eternidad**, dir. Phil Karlson, con Jeffrey Hunter, Sessue Hayakawa.

ORGANIZACIÓN PREVISTA. El Festival comienza el domingo 8 a las 22 horas, con el film japonés **Mar embravecido** de S. Hisamatsu, una obra de la que se sabe poco, excepto que se trata de un semi-documental en colores sobre vidas y riesgos de los pescadores. Después las funciones prosiguen a un régimen de dos films diarios, a las 18 horas y a las 22 horas, clausurándose en la noche del martes 17. Los programas oficiales llegarán así a 19 estrenos, que ya figuran en una planilla accesible a la prensa, destacándose como títulos inmediatos los de **Sobreviví a mi muerte** (Checoslovaquia), **Los mil ojos del Dr. Mabuse** (Alemania Occidental), **El regreso** (Polonia), **A las cinco de la tarde** (España). Pero los 19 estrenos son sin embargo una parte del Festival. Junto a sus exhibiciones se anuncia la de una retrospectiva dedicada al maestro ruso Dovzhenko, aparentemente con seis films; y la de una muestra de Mario Soffici, uno de los más veteranos y elogiados directores argentinos. Esto podrá llevar a los interesados a un promedio de tres o cuatro films diarios, que se suman a conferencias de prensa, a una serie de reuniones entre exhibidores cinematográficos, y a otra serie de reuniones entre críticos y escritores. En las circunstancias, perder algo de todo ello será un sacrificio, aunque sea también, en la práctica, un sacrificio inevitable. Las reuniones de exhibidores han sido pensadas como una forma de mejorar la difusión recíproca del material, porque justamente el desconocimiento actual es uno de los males del cine, en un momento en que se produce tanto en tantos países, y en que existen tantas dificultades de costos de doblaje y de censura. Las reuniones de críticos (para quienes se ha procurado evitar la palabra “teóricos”, que ha sonado mal en algunos círculos) están pensadas también para una mejor comprensión de los factores reales que hoy influyen en el cine, a sabiendas de que la compleja consideración estética es solamente uno de los costados del problema. Las retrospectivas de Soffici tendrán particular interés para los observadores alejados del Río de la Plata, y a la inversa, los films de Dovzhenko serán mostrados en condiciones únicas, y lo mejor de su conocimiento está en los libros y en el vago recuerdo de un fragmento de **Tierra**, entrevisto durante pocos minutos en el Festival de San Pablo (1954).

La riqueza del material se conforma así como rasgo de este Tercer Festival de Mar del Plata. En el papel, parece subsanar las deficiencias del Festival 1960, que no tuvo grandes films. Se mantiene además la riqueza del material humano con que se planea la recíproca colaboración. Un dato importante es que en las delegaciones figuren los directores de varios films en concurso, como el francés Michel Deville (**Ce soir ou jamais**), el checo-inglés Karel Reisz (**Saturday Night and Sunday Morning**), el inglés Leslie Norman (**The Long and the Short and the Tall**), el italiano Gillo Pontecorvo (**Kapò**), el español J.A. Bardem (**A las cinco de la tarde**), el checo Vojtech Jasný (**Sobreviví a mi muerte**), el polaco Jerzy Passendorfer (**El regreso**). Y a esos realizadores hay que sumar aun otros de importancia, como el ruso Mikhail Kalatozov (que hizo **Vuelan las grullas**) o el francés Albert Lamorisse (**Le Ballon rouge**), cuyos testimonios podrán ser de particular interés para

la prensa especializada.

Para juzgar el material se han formado ya dos jurados de once personas. El oficial está integrado por Sidney Schreiber (Estados Unidos), Klaus Hebecker (Alemania), Cesare Zavattini (Italia), Peter G. Baker (Gran Bretaña), Albert Valentin (Francia), Antonín Martin Brousil (Checoslovaquia), César Fernández Ardavín (España) y los argentinos José P. dominiani, Arturo Cerretani, Mario Soffici y Ernesto Arancibia. Su misión reglamentaria es elegir película, dirección, argumento, actriz, actor y cortometraje, premios que no podrán ser subdivididos ni declarados desiertos. A esas distinciones se agrega la especial del mejor film de habla castellana, aunque en este caso el Reglamento no estipula prohibición de Premio Desierto, aparentemente como un rebote del Festival 1960, donde fue inevitable premiar en esa posición al film argentino **El bote, el río y la gente**, aunque toda la crítica y varios miembros del Jurado estaban conformes en que era un espanto.

El otro Jurado corresponde a la crítica internacional, no depende de reglamento alguno, y está formado por George N. Fenin (Estados Unidos), Giulio Cesare Castello (Italia), Jerzy Toeplitz (Polonia), Edgar Morin (Francia), Domenico Meccoli (Italia), Carlos Fernández Cuenca (España), Juan Cobos (España) y los argentinos Tomás Eloy Martínez, Jorge M. Couselo, Antonio Di Benedetto, José R. Luna. El conjunto es muy satisfactorio.

Hoy viernes llegaron algunos de los invitados españoles, que constituyen así el adelanto de nombres propios. Muchos otros figuran en los anuncios de aviones para viernes, sábado y domingo, al punto que esta vez el tren oficial estará superpoblado y que se ha dispuesto ya duplicar con otro tren el largo viaje del domingo 8 entre Buenos Aires y Mar del Plata. No ha habido mucho retoque en los nombres de las delegaciones. Falta confirmar aún el viaje de Cantinflas, hombre que no se sujeta a las agendas, y se agregaron las actrices americanas Dolores Hart, Jean Seberg y Susan Strasberg. La última integra peculiarmente la delegación italiana, porque actúa en el film **Kapò**, y acompaña allí a Lauren Terzieff, un joven francés (de **Los tramposos**, de **La noche brava**) que se presenta también en Mar del Plata como delegado italiano. Estos son los misterios de la co-producción internacional en gran escala. Se descuenta que Terzieff y el americano John Saxon serán los grandes atractivos del público femenino en el balneario, y cabe suponer desde ya el escándalo de esa recepción pública. Si junto a ellos viene también Cantinflas, no habrá descanso en las calles. Pero la experiencia de festivales anteriores dice que la fama no es indispensable. En ésta de 1961 no hay en realidad grandes ni muchas *vedettes*, y sin embargo el público se tirará sobre Andréa Parisy, Marie-José Nat o Shirley Anne Field, aunque estas jovencitas están debutando en el cine. En los anteriores el público se tiró sobre desconocidas estrellas húngaras y austríacas, sobre periodistas y sobre meros jurados, como si necesitara guardar autógrafos, botones o jirones de recuerdo.

6 y 7 de enero.

Diario del festival

Lunes 9

El Festival comenzó ayer entre signos de vacío y de desaliento, con menos integrantes, menos eficacia y menos público del esperado. Desde el viernes 6 se estuvo esperando en Buenos Aires un avión de Aerolíneas Argentinas que debía conducir a buena parte de las delegaciones extranjeras. Pero tras sucesivas postergaciones el avión no llegó, y cuando hubo que decidir la partida a Mar del Plata, ese viaje de seis horas se hizo en un tren especial que, contra toda previsión, quedó semipoblado. Allí estaban Germaine Damar, algunas estrellitas mexicanas y españolas casi anónimas, varios periodistas extranjeros y nacionales, los funcionarios del Festival, desde el

presidente Atilio Mentasti para abajo, y una delegación argentina en la que figuraban Enrique Serrano, Alberto de Mendoza, Santiago Gómez Cou, el director Román Viñoly Barreto. El conjunto no era adecuado para arrastrar multitudes. Y efectivamente, la recepción pública en Mar del Plata estuvo muy lejos del ruido y de la furia que se conocieron en 1959 y 1960. Un balneario que está lleno de gente, como se puede advertir en cualquier calle, vio pasar sin mucho grito y sin demasiada atención a una caravana de autos de lujo, tras cuyas ventanillas los transeúntes no consiguieron identificar a un solo rostro de vedettes extranjeras. Los preparativos de la organización parecieron desproporcionados a la sustancia y a la importancia verdadera de lo que se organizaba. En la función inaugural se repitió ese mismo contraste. Con un gasto y un esmero muy apreciables, el Festival de Mar del Plata inventó en los últimos doce meses su propia sala cinematográfica, utilizando un salón auditorio del Casino, en la parte central de la Rambla. La creación es inobjetable desde fuera, en parte porque la sala da a una inmensa plaza, permitiendo toda la majestuosidad de escalinatas, reflectores, adornos que lucen, y en parte porque la arquitectura interna y su equipamiento se realizaron con el último grito de la técnica. De hecho, no estaba ocupada ni siquiera la mitad de sus mil doscientas butacas, la función comenzó con un inexplicable retraso de ochenta minutos, se produjeron reiteradas interrupciones por desperfectos técnicos en las cortinas de la pantalla y en el equipo sonoro. Y para culminar el desaliento, el programa japonés inaugural resultó aburrido a buena parte del público, que comenzó y prosiguió, sin pausa y sin prisa, una lenta deserción.

A mediodía de hoy lunes se conoció un poco mejor el destino del famoso avión extraviado, que conducía a checos, polacos, alemanes y españoles. Salió de Madrid, se paró en Dakar más de la cuenta, se paró en Recife durante cincuenta horas, puso de mal humor a todos sus pasajeros, mal comidos y mal dormidos, y solucionó imperfectamente sus contratiempos de motor, salteándose Buenos Aires y llegando a Mar del Plata en la medianoche del domingo, con un atraso superior a los dos días. Contra rumores previos, el avión no conducía a los rusos, cuatro personas cuyos dos nombres más conocidos son Isolda Izvitskaya (actriz de **El 41**) y Mikhail Kalatozov (director de **Vuelan las grullas**). Datos extraoficiales dicen que esos cuatro habrían tenido un problema de visaciones, y que sin la autorización oficial no pueden embarcar en avión que baje sobre territorio argentino. Otras informaciones sostienen que la visación existe para esos cuatro, pero que a ellos se habrían agregado dos rusos designados por el Soviet Supremo (con finalidades que suscitan amplia especulación) y que esos agregados son los carentes de visa. Las circunstancias inducen a pensar que los rusos han provocado un problema político, sobre el que no hay todavía pronunciamiento oficial alguno.

Zavattini, Passendorfer, Toeplitz, Joachim Hansen, el director checo Vojtech Jasný, eran invisibles en la mañana de hoy. Una entrevista con J.A. Bardem, que sufrió todo el viaje en avión y lo cuenta ahora con un gracejo español adecuado, fue útil para disipar rumores. Llegó hasta el extremo de conceder repentinamente una muy informal conferencia de prensa, en la que habló de sí mismo con una abundancia que también fue española. Sobre el famoso asunto de sus plagios, que era una pregunta fuerte para ser también la primera, Bardem declaró que **Calle mayor** no debe nada a **I vitelloni** de Fellini; a lo sumo, dijo, ambos han retratado una vida provinciana, lo que obligaba a ciertas coincidencias, pero en cambio hay notorias diferencias de anécdota entre ambos films. Reconoció deber mucho más a Michelangelo Antonioni, del que vio **Cronaca di un amore** en 1953, en una semana de cine italiano que también fue una revelación por otros conceptos. Allí reflexionó en que Antonioni superaba las limitaciones del neorrealismo italiano, dando una versión más refinada y prolija de la narración cinematográfica, y algo de eso puede haber quedado en Muerte de un ciclista. Señaló que Cronaca di un amore no se exhibió comercialmente en España hasta hoy, lo que puede ser explicado por su tema de adulterio. Y sobre exhibiciones agregó que en España se ve muy poco. Cuando el mismo Bardem fue llamado a intervenir en un referéndum de Bruselas e integró un jurado de doce directores jóvenes (junto a Mackendrick, Satyajit Ray, Cacoyannis, Maselli y otros) para elegir los mejores films del mundo, llegó a ver por primera vez

algunos films clásicos como **Potemkin**, **La madre** o **El ciudadano**. De la pobreza de exhibiciones españolas Bardem tiene una aguda oreja.

Sobre su propia obra Bardem tiene opiniones claras. Le importa un cine testimonial, comprometido, que comprometa también al espectador. Sobre su frustración en **La venganza** señaló que los críticos no han tenido en cuenta las condiciones *históricas, objetivas*, en que él debe producir. Aunque su tema era la reunión de los españoles, superando los agravios de la Guerra Civil, ese punto no está claro en la anécdota, y él cree que puede estar sugerido para quien sepa verlo. Dijo que se vio obligado a utilizar un lenguaje hermético, en clave, y a repetir esas claves, con personajes explícitos. Quizás fue esto lo que le llevó a hacer un film de casi tres horas, provocando luego los cortes de la distribuidora y las graves fallas de ilación. Y por otro lado, aunque su plan era un documental sobre los segadores, que le pareció un tema real, atractivo y españolísimo, eso habría derivado en un equivalente de **La terra trema** de Visconti, un film auténtico que nadie ve. La consecuencia fue incorporar a Carmen Sevilla, a Jorge Mistral, a Raf Vallone, perdiendo en autenticidad y ganando en mercado. Pero le fue mal con el film, que no gustó a la crítica, no gustó comercialmente, y ni siquiera fue apreciado por la crítica extranjera, que pedía una visión más pintoresca, menos real, de una España de pandereta.

La salida de esa frustración fue para Bardem hacer **Sonatas**, sobre un libro de Valle Inclán que personalmente no le gusta, pero que le hacía posible transportar fechas y narrar lo que definió como el largo camino en busca de la libertad de un hombre español. Ahora defiende **Sonatas**, que tampoco tuvo apoyo crítico pero que sigue siendo una obra en la que ha puesto lo que él cree sus cosas mejores. Y defiende **A las cinco de la tarde**, el film propio que ha sido inscripto para este Festival, y que él describe como una visión interna del mundo de los toros: la crónica de los novilleros que no han llegado al triunfo y que han quedado, como la inmensa mayoría, en la mediocridad. Reflexionó los motivos por los que un hombre puede dedicarse a los toros: salvo casos excepcionales de tradición familiar, de vocación deportiva, vio que esos motivos son los de la ambición económica, una ambición que luego se ve frustrada y que da lugar a una explotación del torero como mercancía.

Bardem se mostró accesible, inteligente y bien dispuesto ante la media docena de periodistas que le rodearon durante una hora. No mostró vanidad ni celo profesional. Quiere hacer con el cine un testimonio de su país, en tiempo presente, e inevitablemente se quejó de la censura, no sólo porque corta sino por las inhibiciones que provoca, como admitió que había ocurrido en el caso de **La venganza**. Ha recibido planes para filmar en el exterior, pero no quiere hacer sino lo que le importe. Tiene un compromiso con Cuba y otro con Argentina, ambos aún muy vagos de plan, pero volverá a España, donde se siente arraigado y donde quiere ser profeta. Allí estuvo preso en febrero 1956, por motivos que las autoridades llamaron “un error”, y allí vuelve a hacer **Nunca pasa nada**, aventuras de una francesa que llega a una ciudad española.

Martes 10

Las actrices Jirina Svorcová y Jana Stepánková no hablaron durante la conferencia de prensa que la delegación checa ofreció hoy. La palabra se concentró en la eminencia A.M. Brousil (rector de la Universidad de Artes en Praga, jurado en este Festival), en el director Vojtech Jasný, de quien se vio ayer **Sobreviví a mi muerte** y desde luego en Irena Bouzova, que representa a la industria checa, habla un excelente castellano y ya es amiga de los periodistas de Mar del Plata. El joven Jasný hizo cine documental, tiene una intensa preparación técnica en Praga, viajó por China y comenzó a rodar largometrajes en 1955. Está muy satisfecho de **Las noches de septiembre**, que es su segundo film, y mucho más de **Anhelo**, al que definió como un film propio, sentido, en una cuerda subjetiva y lírica, con un testimonio de su aldea natal, volcado en cuatro episodios que son paralelos a las cuatro estaciones. A pesar de todo el éxito y los premios, **Anhelo** no podrá verse entero en el Río de la Plata, porque uno de sus episodios pasó a integrar el film **Espejo de la vida**, junto a fragmentos

de otros directores. Como era previsible, Jasný no está muy satisfecho de **Sobreviví a mi muerte**, y le gustaría corregir algún fragmento, especialmente para obtener una mejor ilación. Señaló que el libreto fue escrito por Milan Jaris, que estuvo cuatro años en un campo de concentración y transfirió al argumento buena parte de su experiencia. Las palabras de Brousil, y otras complementarias de Jasný y Bouzova, repitieron la descripción de la industria checa, que pertenece al Estado pero en la que cinco grupos de producción funcionan con bastante autonomía, incluso en la financiación, ya que en el promedio el cine checo suele sostenerse por sí mismo con la boletería. Esa condición básica explica la envidiable situación en la que esa industria sostiene con sueldos fijos a sus realizadores y técnicos; produce films de dibujos y marionetas que pierden dinero, y se expande con marcado prestigio internacional. Es más difícil su expansión comercial, en la que los checos están trabajando con ímpetu.

CONGRESO DE TEÓRICOS. Como en 1960, el Festival ha organizado una reunión formal de muchos directores, libretistas, críticos y personalidades cinematográficas presentes, para discutir temas de interés colectivo. Bajo el nombre de Congreso Internacional de Teóricos, las reuniones comenzaron hoy, con un temario denominado “La libertad de expresión en el cine”. La parte expositiva fue comenzada por Giulio Cesare Castello, que examinó las relaciones y limitaciones del creador cinematográfico frente al autor, al productor y al Estado, con una descripción muy amplia e informada. Entre las traducciones al inglés y al castellano, el texto de Castello abarcó casi enteramente la primera sesión, lo que en parte es imputable a su discurso ramificado y abundoso. Las otras dos partes del plan serán “Los temas peligrosos” (ejército, Iglesia, idea de patria, cine con mensaje, todo ello a cargo de George N. Fenin) y “Diversos tipos de censura” (a cargo de Edgar Morin). Exposición, discusión y conclusiones deberán abarcar tres reuniones, pero se superponen inevitablemente sobre la programación del Festival, que ya se ha anunciado como intensa. A la reunión de hoy concurrieran Carlos Fernández Cuenca, George N. fenin (designados allí mismo como presidente y secretario), J.A. Bardem, Cesare Zavattini, Morando Morandini, A.M. Brousil, Marcel Martin, Augusto Roa Bastos, Román Viñoly Barreto, Simón Feldman, Sixto Pondal Ríos, muchos críticos locales y tanto público como cabe en la sala de sesiones.

PROGRAMACIÓN. Los films del Festival ya abarcan dos funciones diarias, a las 18 y a las 22 horas. Se han sumado ahora dos ciclos retrospectivos. El dedicado a Mario Soffici incluye **Prisioneros de la tierra**, **Tres hombres del río**, **El extraño caso del hombre y la bestia**, **Rosaura a las diez**. El dedicado al realizador ucraniano Alexander Dovzhenko se integra con **Zvenigora**, **Arsenal**, **La tierra** y **Aerograd**, films del período 1928-35. es muy probable que este ciclo de films rusos sea llevado también a Montevideo, gestión que la Cinemateca Argentina ya ha comenzado.

Miércoles 11

La delegación húngara juntó a la prensa en una poblada salita, con el visible atractivo de la actriz Marianne Krencsey, que es una rubia belleza, y con los informes de Esteban Kondor, subdirector de la Sección Cinematográfica del Ministerio de Cultura. El cuadro que pintaron ellos y otros es el de una industria oficial, que produce 18 a 20 films largos por año, más una gran cantidad de cortos y de noticiarios, todo lo cual es devorado por la población nacional, que se compone de diez millones de habitantes, con 700 salas comunes y unas 300 para films en 16 mm. La parte más interesante de esa producción es la de ocho films experimentales por año, una obra en la que se da absoluta libertad a creadores nuevos. Pero aunque la actividad cinematográfica húngara es muy intensa, tanto en producción propia como en exhibición de la ajena, el hecho real es que está muy poco difundida. Títulos como **Profesor Hannibal** de Zoltán Fábri o **Los años insomnes** de Máriássy, muy elogiados en Europa, no han llegado al Uruguay, aunque se afirma en cambio que están en Buenos Aires. El film que Hungría presenta en Mar del Plata es **Dos pisos de felicidad**, una comedia sobre

cinco matrimonios. Es el segundo film de Janós Herskó, que hace dos años impresionó tan favorablemente con su **Flor de hierro**, un drama de asunto vulgar y realización finísima.

Una gran reunión de directores tuvo lugar esta mañana, produciéndose una curiosa mezcla de nombres: Mikhail Kalatozov, Lucas Demare, Jerzy Passendorfer, Alejandro Galindo, Vojtech Jasný, Román Viñoly Barreto, J.A. Bardem, Mario Soffici, Michel Deville, Leslie Norman, Simón Feldman, César Fernández Ardavín. Discutieron la necesidad de una asociación internacional, similar a la que tienen los autores. Discutieron la relación entre argumentista y director, que es tan variable. A pesar de los varios idiomas, que fueron subsanados mediante intérpretes colocados con estrategia, se pusieron de acuerdo en algo. Su voto unánime: reunirse mañana para concretar.

Jueves 12

Al llegar a su punto medio, este Festival ha recuperado el apoyo popular que parecía no tener en un primer momento. Contra anuncios previos, todavía no están aquí Lauren Terzieff, Susan Strasberg, Richard Todd o Cantinflas, que eran considerados nombres de gran arrastre, pero curiosamente el público ha comenzado a volcarse en los sitios de mayor novelería. Buena parte de la rambla, los hoteles Provincial, Hermitage y Nogaró, la plaza que enfrenta a la sala cinematográfica, son lugares donde se agolpa la adolescencia, aparentemente con la esperanza de obtener aquí un autógrafo y allá el botón de un saco. Por otra parte, se informa que es muy grande la demanda de localidades para el cine Ópera, única sala en la que se repite el material del Festival, con un estricto régimen de entrada paga. Y en otros sentidos, es inmensa la atención de la prensa a la agenda abundante de funciones y de conferencias de las delegaciones. Aunque en esas reuniones de cinematografistas y periodistas se ha escuchando siempre de todo, el hábito que primen las curiosidades del oficio, y que los críticos pregunten por problemas de producción, de temática, de estilo, sin caer en la chismografía personal y frívola que suele molestar en los Festivales. A esta altura, el festival se mueve de acuerdo al plan. Es difícil ocuparse de todo, porque a las dos funciones diarias se juntan las retrospectivas y las conferencias de prensa, pero hay cierto orden en el conjunto, y se ha obtenido que la *Gaceta del Festival* (16 páginas chicas y diarias, en color) informe actividades con un día de anticipación, para mejor proveer. Apenas el jefe de prensa consiga localizar al jefe de fotógrafos, estarán todos los problemas resueltos.

MÁS REUNIONES. La delegación polaca se compone sobriamente de dos personas y ambas se llaman Jerzy. Uno es Toeplitz, rector de la Academia Cinematográfica con sede en Lodz, que vino a Mar del Plata con una retrospectiva Dovzhenko bajo el brazo, porque también preside la Federación Internacional de Archivos de Films y se ocupa activamente del intercambio. Otro es Passendorfer, que dirigió **Atentado** y luego **El regreso**, único film polaco en certamen. En su reunión con la prensa, Toeplitz señaló que ha habido cierta evolución en el cine polaco de los últimos tres años. Del tema de guerra, dividido antes en maneras románticas y anti-románticas, se procura pasar a un tratamiento de problemas más actuales, sin perder en cambio la perspectiva social. Como ampliación de temática destacó la superproducción **Los caballeros de la cruz teutónica** (Aleksander Ford, libreto de Stawinski, novela de Sienkiewicz) que formula una actitud nacionalista polaca con un tema histórico. Por su parte, Passendorfer admitió que **El regreso** incorpora elementos anecdóticos derivados de **Atentado** y que no figuraban en la novela original. Aduce haber evolucionado desde entonces. Entre las consideraciones sobre su film actual y sobre otro próximo (**La sentencia**, respecto a un matrimonio sin hijos) se trasluce que Passendorfer quiere hacer un cine psicológico más sutil e introspectivo. En **El regreso** postula justamente el absurdo de atrasar la vida y no armonizar con los años que pasan. Lo malo es que el director tenía talento para un conciso cine de acción, mientras parece más inseguro en el cine psicológico. Así se le dijo.

Viernes 13

El director Karel Reisz había sido unas pocas horas antes la revelación de este Festival, donde su film **Todo comienza el sábado** reunión el entusiasmo de casi todo el público. En la inmediata conferencia de prensa, Reisz fue la persona más atendida y preguntada por los periodistas, los cine-clubistas, los realizadores de cortometraje y los estudiantes de los cursos cinematográficos de la Universidad de La Plata, un grupo de gente que se toma el cine muy en serio y puede soslayar en una reunión semejante la presencia de una estrella de viejos prestigios como Phyllis Calvert, que no dijo una palabra ni recibió una pregunta. En ese grupo, el nombre de Reisz era ya un valor establecido, por su obra crítica en *Sight and Sound*, por su libro sobre montaje, que ha aparecido recientemente en castellano, y para algunos privilegiados, por su previo film **We Are the Lambeth Boys**, que no se conoció en la Argentina. Pero Reisz no se aprovechó de la circunstancia. Con una peculiar modestia, se declaró integrado a una nueva promoción de novelistas, libretistas, dramaturgos en Inglaterra, fijando su último film como una derivación de la escuela documental de los últimos años, que casi no se conoce en Sudamérica. Y aun dentro de ese movimiento, especificó que sería aventurado hablar de escuelas o de tendencias. Dijo ser socialista, ver la realidad de cierta manera, trasladarla como la ve. Y aunque reconoció que hay vinculaciones de tema y de estilo entre **Lambeth Boys** y **Todo comienza el sábado**, se limitó a respuestas concisas, con un notorio pudor que le impedía hablar de sí mismo. Está preparando ahora un film en el que será productor con Lindsay Anderson como director, sobre una novela de un escritor desconocido. David Storey, pero no dio más detalles[6]. Aprovechó las preguntas cruzadas a otros integrantes de la delegación (director Leslie Norman, productor Maxwell Setton, actriz Shirley Anne Field) para eludir un interrogatorio más amplio sobre su persona. Su reticencia no impresiona como pose. Fuera de esta reunión oficial, dejó evidencias de que está ansioso por ver la retrospectiva Dovzhenko y muy poco ansioso por asistir a un congreso de teóricos al que se lo invitó. Le apasiona el cine, tan cerca de la realidad como sea posible.

MÁS FESTIVALES. La agenda de Mar del Plata termina el 17. Punta del Este comienza el 19 y termina el 25. Para el 27 se anuncia un tercer festival en Viña del Mar (Chile) con asistencia de buena parte de estas delegaciones, estos periodistas y estos mismos films. En una reunión de prensa especialmente convocada, el Sr. Daniel Fried K. explicó que había venido de Chile especialmente para formular tales invitaciones. Reconoció que la operación cuesta un montón de dinero, con viajes aéreos sobre los Andes, pero declaró que Viña del Mar cuenta con apoyos oficiales y comisiones de fomento. La intención es constituir en el futuro un tríptico con Mar del Plata y Punta del Este, aportando una combinación veraniega atrayente para las delegaciones cinematográficas del extenso Norte, que se escaparán de varios inviernos. En Viña del Mar no habrá jurados ni premios, por lo menos en esta ocasión. Aunque la Federación de productores de films apoya toda clase de festivales cinematográficos, quiere limitar los certámenes de competencia, en le entendido de que su abundancia es contraproducente. Así lo especificó en la misma reunión el delegado alemán Gunther Schwartz, que preside la Federación y que irá a Viña del Mar con los artistas alemanes, según declaración expresa.

Domingo 15

La Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina resolvió dar el marco de este Festival a su entrega anual de premios, que no sólo fue fijada para la noche del film argentino sino que se instaló en una gran cena y baile del Nogaró, a 500 pesos argentinos el cubierto, incluyendo periodistas. Las derivaciones de esa ceremonia fueron imprevisibles. La votación de los críticos argentinos, computada esa misma noche, eligió a **Shunko** de Lautaro Murúa como mejor film, con otros premios para Torre Nilsson como director (de **Fin de fiesta**), Eduardo Borrás como

6 Sería **This Sporting Life**, estrenada en el Río de la Plata como **El llanto del ídolo**.

argumentista original (de **La patota**), Augusto Roa Bastos como adaptador (**Shunko**), Alfredo Alcón como intérprete (**Un guapo del 900**), entre otros. Por el micrófono, y en una alocución destinada a agradecer el premio, Lautaro Murúa se quejó de las deficiencias de fotografía, sonido y montaje de su film, agregó que la culpa era de los técnicos y se mostró insatisfecho con su propia obra, aunque la verdad es que con su primer film había obtenido ese premio y además la representación argentina al Festival internacional. Desde ese discurso empezó la violencia. En el mismo micrófono, Torre Nilsson señaló su discrepancia y puntualizó que hay buenos técnicos en el cine nacional y que lo que hace falta es mayor ingenio de los realizadores. Y en seguida, el secretario del sindicato de técnicos (SICA) tuvo con Murúa un cambio de palabras, ambos llegaron a la violencia y todo se echó a perder. El primer resultado de esta disputa doméstica, celebrada oficialmente ante los más celebrados testigos extranjeros, es la prolongada agitación de motivos, antecedentes y manifestaciones de pesar. El segundo resultado es la amenaza de que Lautaro Murúa quedará eliminado del cine argentino, porque los técnicos tomarían la conducta gremial de no trabajar en ningún film en el que Murúa figure como director o como intérprete. Si fuera aplicada, esta medida sindical sería decisiva contra el actor chileno.

TODO TERMINA EN MARTES. En la noche del martes 17, un jurado de once personas, donde figuran Cesare Zavattini, Peter Baker, Mario Soffici, César Fernández Ardavín y A.M. Brousil, entre otros, deberá dar el fallo de este certamen, que comprende estrictamente siete conceptos: mejor film, director, actriz, actor, argumento, cortometraje y film en idioma castellano. Esto plantea ante todo la absurda omisión de rubros tan claros como fotografía, música y montaje, una omisión que llevaría a desconocer, por ejemplo, los claros valores formales de **El regreso** (Polonia, Passendorfer), **Sobreviví a mi muerte** (Checoslovaquia, Jasný) y **La verdad** (Francia, Clouzot), ninguno de los cuales es un film enteramente logrado, pero en los que hay dirección y artesanía visibles y estimables.

Suponer el fallo es uno de los deportes preferidos en cada festival. No es un juego de precisión, porque también el fallo oficial puede contener disparates imprevisibles y no es juego fácil, porque pronosticar dos días antes significa omitir en consideración a unos cinco films, lo que en este caso es omitir tres candidatos serios como **A las cinco de la tarde** (Bardem), **Esta noche o nunca** (Deville) y **Kapò** (Pontecorvo). En las circunstancias, es razonable suponer:

1) Que **Todo comienza el sábado**, de Karel Reisz, es el film más estimado y el que puede concentrar premios como obra, dirección, actor (Albert Finney) y actriz (Shirley Anne Field o Rachel Roberts);

2) Que el mejor cortometraje es **Pozor!** (**Atención**) del checo Jirí Brdecka, un dibujo animado donde se pronuncia con buen humor e ingenio un fuerte alegato contra la guerra;

3) Que el mejor film en castellano debería ser **A las cinco de la tarde** de Bardem, aunque hay críticos extranjeros muy entusiastas del color folklórico de **Shunko**;

4) Que habrá menciones especiales de fotografía, música y montaje, aunque el Reglamento no las prevea, lo que dará entrada en el fallo a **El regreso** de Passendorfer.

El nivel de los films ha sido bajo en el promedio. Se produjeron gruesos errores de selección por parte de Alemania, Estados Unidos, Hungría, México y Rusia, ninguno de cuyos films puede ser considerado para un primer premio en un certamen internacional.

Lunes 16

La tercera reunión de teóricos, convocada en Congreso para discutir la libertad de expresión en el cine, terminó como era previsible con un pronunciamiento contra la censura. No se trata sin embargo de un texto a divulgar, aunque en algún momento se sospechó que ese texto saldría de Mar del Plata con las firmas de Jerzy Toeplitz, Carlos Fernández Cuenca, J.A. Bardem, Louis Chavance, Giulio Cesare Castello y otras sólidas reputaciones internacionales, sin olvidar a argentinos. Se

trata, en su lugar de una divulgación sintética de los principales puntos de vista expuestos en tres días de charlas incesantes, donde cara orador habló cinco minutos y donde se describió e historió la censura en sus variadas, amplias y sigilosas formas. En el último día se pensó resumir tanto material en pocas frases concisas, pero Jerzy Toeplitz hizo ver los peligros de síntesis y de deformación a que eso conducía. Y aunque se formularon ideas interesantes, se quedaron en la expresión verbal y, en cierto sentido, en el tintero. Una de las ideas era de Giulio Cesare Castello, que insinuó la conveniencia de que la Cinemateca Argentina reuniera films prohibidos y fragmentos de los mismos, para exhibirlos en el próximo Festival, sugiriendo aun la ventaja de ir a algún desván de la Metro en Hollywood para recuperar el negativo completo e intacto de **Greed**, un clásico de Stroheim que según su viuda Denise Vernac todavía subsiste íntegro, contra mucho veredicto en contrario.

Algunos estrenos del festival

El mar embravecido (*Chi no hate ni ikiru mono*, Japón, de Seiji Hisamatsu) cuenta al mismo tiempo las desventuras de la pesca en una península de una despoblada isla japonesa, y las desventuras personales de un ex pescador que se queda allí todo el año a cuidar los equipos de una pandilla que sólo viene en temporada. La parte documental es bastante buena, con excelencias de fotografía y de color. La anecdótica es un pequeño infierno, porque el pescador recuerda su vida a intervalos, y el film se traslada de un racconto a otro para describir cómo el pescador disputa una mujer a otro hombre, se casa con ella, tiene hijos, pierde uno en la guerra, hasta llegar a un tiempo presente en que el protagonista es ya un anciano y muere solitario en la costa helada, mientras gatos y pájaros lo miran. Con un temario fundamentalmente simple, toda esa anécdota pudo progresar en laberintos temporales (a la manera de **Hiroshima mon amour**), o florecer en momentos poéticos de drama familiar y de vida que cambia y que sigue, a la manera de **Qué verde era mi valle** y otros films de John Ford. Pero el director no muestra sensibilidad para eso ni para mucho menos. El relato salta tiempos, sólo dice lo convencional, sólo conoce la monotonía. Era mejor que este semi-documental sobre pescadores se conformara con ser un pleno documental, para lo que tiene fotografía, color, escenarios y motivos de interés. Tal como está es un largo error.

Sobreviví a mi muerte (*Prezil jsem svou smrt*, Checoslovaquia, Vojtech Jasný) es un film valioso y lleno de defectos, como corresponde a un director joven que tiene talento. Ocurre en un campo nazi de concentración durante 1943, y relata diversos episodios internos de violencia, desde los castigos elementales por robar un pan hasta los más elaborados de hacer que un prisionero les pegue a sus compañeros, o hacer cargar sobre los hombros una piedra imposible, o dejar colgando a un hombre en una posición inverosímil. El hilo anecdótico está dado por un preso vigoroso, que al principio sobrevive por su fuerza física, después porque accede a ser boxeador para divertir a sus carceleros y finalmente por un cambio de identidad logrado en difíciles circunstancias. Todo el material anecdótico es acumulativo y dramáticamente muy débil. Un episodio aquí y otro allá, sin ilación recíproca, integran el libreto del film, que parece muy enterado de cómo es un campo de concentración pero no se preocupa de hacerlo coherente y accesible para su espectador. Falta una definición de personajes, se provocan confusiones entre uno y otro, se acumulan sin bastante explicación los lujos ocasionales de comida y de recreo con las privaciones más extremas de pan y de movimiento. Y sobre esas debilidades de estructura están aún las mayores de que el film no progrese, no crezca en una expectativa de muerte o de fuga o de victoria.

A pesar de sus claros defectos de libreto, el film impresiona como una muestra de las competencias de Jasný. El director maneja ante todo una escenografía muy aprovechable, con galpones, corredores, laberintos, y allí desplaza una cámara muy móvil con la que a veces obtiene efectos de profundidad de acción, otras veces un súbito acercamiento, a menudo enlaces y

contrastes imprevisibles, con efectismos ocasionales como el colocar su lente en los ojos de un preso que se balancea en una tortura. Encuadre, montaje visual y montaje sonoro son obra de un refinamiento que sólo puede nacer de cierta vocación por el cine. Y en el plano en el que Jasný se coloca, con momentos de gran esmero, otras zonas del film hacen más nítidos sus defectos, sus confusiones y sus larguezas. Pero así suelen ser las primeras obras, naturalmente.

El regreso (*Powrót*, Polonia, Jerzy Passendorfer) es el tercer film largo de su director y el segundo que se conoce localmente, en una expectativa provocada por la revelación de sus capacidades en **Atentado** (*Zamach*, 1958). curiosamente, el asunto propone en cierta medida una continuación de aquel precedente. El protagonista vuelve a Varsovia en 1960, reencuentra a compañeros de la insurrección de 1944 y evoca entre otros episodios pretéritos un atentado callejero similar contra un jerarca nazi. Pero ese regreso está marcado por la desilusión. Contra un pasado bello o embellecido, el presente muestra una ciudad reconstruida en la que ya no se pueden localizar las viejas calles, amigos que hoy tienen problemas prosaicos de dinero, viejos capitanes dedicados a sus huertos, ex amantes que ya no tienen ni la apariencia ni el ánimo de ayer. Todo el plan del film conduce a la oposición de los dos tiempos de su historia, con similitudes inevitables frente a **Juventud divino tesoro** de Bergman y a **Hiroshima mon amour** de Resnais. Y en ese plan lo que ambiciosamente se propone es un problema íntimo y permanente, una introspección en los mecanismos del tiempo, de la ilusión, del desarrollo vital.

Pero la anécdota no resiste tanta carga. La gran limitación de Passendorfer es que no puede llevar a su cámara nada más que el presente, porque las ruinas de Varsovia, o la presentación de sus personajes en un doble tiempo, son ya una imposibilidad física para sus medios. La consecuencia es que sólo puede dejar alusiones: aquí un retrato de la amante con las trenzas que ya no tiene, allá una protesta contra la marcha militar que antes tenía una connotación heroica y que quince años después es bailada frívolamente. Las referencias al pasado son trasladadas al diálogo, a veces con agudeza dramática (un guerrillero que se adjudica mayor heroísmo del que realmente tuvo en un episodio de 1944), a veces con exceso literario, como en una elaborada metáfora que compara hombres y cigarrillos, aduciendo que algunos son hoy apenas colillas de ayer. Y como la anécdota se empeña además en describir un presente prosaico, allí se acumulan deudas, correrías, casualidades, peleas, sin bastante motivación. Hay mucho artificio en el plan, que habría ganado mucho si hubiera hecho más verosímil la realidad del presente.

Passendorfer tiene un estilo poético, sin embargo. En una secuencia muda inicial del protagonista y en otra final de una pareja, el paseo por calles y plazas está mostrado con tal dominio del encuadre fotográfico, del tiempo, de la música (apenas piano y contrabajo) que resurge aquel sabor de **Atentado**, aquella melancolía callada y sugerida, donde un objeto, una expresión visual, una espera, construyen pausadamente un drama. Pese a todo su artificio anecdótico, aquí hay un film y un director que requieren un mejor examen.

Los mil ojos del Dr. Mabuse (*Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*, Alemania Occidental, Fritz Lang) repite temas que el director ya trató en el cine mudo y a principios del sonoro. La intriga es policial y feroz, con crímenes superpuestos, disimulo de identidades, grandes exposiciones del morbo alemán. Pero la exposición es infantil, ingenua, como para divertir a los niños, aunque es probable que los menores tengan prohibida la entrada. Actúan Dawn Addams, Peter van Eyck y un obeso Gert Fröbe como inspector policial. El personaje importante es sin embargo Fritz Lang, uno de los veteranos que prosiguen en actividad. Tras muchos films estimables y algún clásico, Lang ha descendido en sus últimos años de Hollywood a una marcada decadencia. Después la prosiguió en Alemania y a esta altura ya nadie cree en su obra. Había cierta consideración en este Festival por un film de quien ha sido un maestro, y hay que suponer que sin el prestigio de ese apellido el film no sería decoroso para certamen alguno. La comprobación es que el ídolo de otrora se sigue cayendo.

Confesión de martes de Carnaval (*Die Fastnachtsbeichte*, Alemania Occidental, William Dieterle) comienza por un muerto en una iglesia y después procura aclarar el crimen, entre los días de disfraz y de alegría en Mainz, 1913. la investigación lleva a descubrir un folletín a lo Carolina Invernizio, donde hay dos casos de hijos ilegítimos, un adulterio adicional, dos simulacros de identidad y más casualidades de las que nadie puede contar en una hora y media. Como todo esto se conversa en fiestas de Carnaval, con lujos de escenografía, de vestuario y de color, podrá haber buenas señoras en el público que estimen el resultado. La opinión vociferada de los críticos presentes en el Festival es que Dieterle ya es figura de museo y que sus muchas torpezas de dirección dramática, aplicadas a un asunto penoso, hacen muy misterioso que esta película haya sido invitada a competir en un certamen. En apariencia la invitación derivó de los nombres de UFA, Dieterle y el argumento de Zuckmayer, pero el resultado da lástima.

Todo comienza el sábado (*Staurday Night and Sunday Morning*, Gran Bretaña, Karel Reisz) es lo mejor que se ha conocido hasta ahora en este Festival. Ha sido realizado por gente joven y servirá para subrayar los talentos del novelista y libretista Alan Sillitoe, del productor Tony Richardson y del fotógrafo Freddie Francis; los dos últimos ya han figurado en otros films ingleses de la nueva promoción. Quienes han conocido **We Are the Lambeth Boys** sabían sin embargo hasta dónde Karel Reisz es creador principal del film y hasta dónde éste mantiene una coherencia de temática y de estilo con aquel precedente. Ante todo Reisz utiliza el realismo, y lo que traslada aquí es la clase trabajadora inglesa, tan soslayada siempre en su cine nacional, y mostrada ahora con toda su rudeza, su vulgaridad, su vigor y su encanto. Un criterio casi documental prima en la elección de fábricas, tabernas, parques de diversiones y hogares humildes como escenarios naturales de la anécdota, y un mismo criterio de autenticidad ha orientado la elección de personajes, que no son en verdad los rebeldes y los iracundos sino, con toda deliberación, los ingleses vulgares de la clase obrera. Más al fondo, hay todavía otro realismo en el tema y en sus apuntes laterales, porque éste es un drama centrado en un obrero vigoroso (Albert Finney), en sus relaciones con una muchacha común (Shirley Anne Field) y en su simultánea relación con una mujer casada (Rachel Roberts), a la que deja encinta. A ese asunto real, que sería posible hallar repetido en tanto barrio obrero de todo el mundo, se suma la realidad de lenguaje, que no escatima las referencias al posible comunismo de un personaje o al posible aborto de la mujer. Al desmentir así las cautelas más conservadoras del cine inglés, el film se integra con una gran corriente testimonial, enlazada lejanamente con Zola y con Dreiser y más cerca con la nueva promoción literaria, teatral y cinematográfica inglesa (**Room at the Top**, **Look Back in Anger**, **The Entertainer**).

Karel Reisz quiere sin embargo algo más sutil y poderoso que el realismo, una escuela que le resultaría insuficiente. La realidad es la sólida base del film, pero sobre ella hay una selección y sobre la selección una armonía. Lejos de la sordidez complacida de otros directores (los del cine negro francés, por ejemplo), Karel Reisz quiere que cada imagen cuente, que cada momento tenga una connotación anecdótica, psicológica, dramática. Una pausa de espera, un juego incidental con los niños, un gesto mudo, una pelea con la vecina, sirven para explorar mejor la acción, para describir con más calidez y verdad a los personajes, por quienes Reisz tiene una actitud de simpatía y de comprensión. Y todo ello está reunido en un relato fluido, donde los enlaces de música, de sonido, de ritmo, revelan a un director que no sólo está atento a su asunto sino también a las necesidades formales. Entre muchos aciertos, uno muy expresivo de su lenguaje es la vuelta del personaje desde el recreo de fin de semana a la fábrica: una gran imagen de la ciudad, otra del protagonista que se acerca en bicicleta, una lenta sustitución de ruidos anteriores por ruidos nuevos.

El film es tan rico, tan equilibrado, tan terso y seguro de lenguaje, que Reisz podrá colocarse con él en la primera línea de realizadores jóvenes de hoy.

Del infierno a la eternidad (*Hell to Eternity*, Estados Unidos, Phil Karlson) cuenta largamente una famosa anécdota bélica, en la que el teniente Guy Gabaldon, que hablaba japonés, capturó a miles

de enemigos en una isla del Pacífico, sin otra ayuda que las circunstancias y que la previa retención de un general japonés, a quien induce a dar órdenes. Para llegar a ese final, el libreto cuenta la historia de Gabaldon desde su infancia, la adopción por una familia japonesa, el estallido de la guerra y varias peripecias previas. Todo el asunto es largo, arrastrado y en su mayor parte convencional, porque el director Phil Karlson sabe poner violencia delante de la cámara pero no consigue que el relato tenga violencia propia, ni siquiera nervio. Con excepción de una escena incidental, con baile, alcohol y tres mujeres, y de otra en la que Gabaldon estalla de histeria ante la muerte de un amigo, el film no parece muy vivo como relato. Su única animación viene de las escenas de guerra, entre las que se cuentan algunas sumamente crueles, hasta la complacencia de la sangre. Junto a ellas, el diálogo predica la paz y la comprensión, con hipocresía demasiado visible. Actúa Jeffrey Hunter en el papel principal, con una escenita para Patricia Owens y otra para Sessue Hayakawa.

Dos pisos de felicidad (*Két emelet boldogság*, Hungría, János Herskó) se ubica en una casa de apartamentos donde viven cinco matrimonios y da una visión frívola y superficial de sus vidas, a propósito de arrullos, peleas, suegras, engaños reales y fingidos, mujeres que tienen empleo, hombres que cocinan. Con una mejor observación de sus figuras, con una mayor verdad en sus conflictos, la comedia podía ser creíble. Pero está continuamente inventada mediante artificios que hagan reír. Y aunque obtiene alguna carcajada, el film se dispersa en el exceso de situaciones intermedias, hasta la monótona acumulación de lo que no importa. Hace dos años, el director Herskó dejó ver su **Flor de hierro** (*Vasvirág*) y permitió esperar mucho más de su talento.

Le voyage en ballon (Francia, Albert Lamorisse, fuera de concurso) ha sido realizado en colores y en un nuevo procedimiento que se llama oficialmente Helivision, y que consiste en colocar la cámara sobre un helicóptero, con un instrumental técnico adicional que impide la vibración. Esto lleva a retratar toda Francia desde alturas variables, generalmente en movimiento, saltando sobre árboles, edificios, pantanos y montañas rocosas, con una facilidad nunca vista. El pretexto es narrar el viaje en globo que emprenden un anciano excéntrico y un niño, lo que lleva a colocar la cámara en diversos sitios del aire, incluyendo el globo mismo, y a recoger todo posible paisaje francés, en lo que alguien llamó un trance de amor entre Lamorisse y Francia. El resultado es muy vistoso. En sus momentos más pasivos tiene la calidad paisajística que ya se ha obtenido con el Cinerama y con buena parte del CinemaScope: una visión amplia, colorida, hermosa, de la geografía terrestre. Pero tiene también algo más. El realizado ha concebido su film como una enorme aventura, en la que se pone a narrar las peripecias del niño en el globo, o el desconcierto de un ayudante cuando el globo se escapa sin tripulantes, o el pequeño trance de incendio, o el aterrizaje en una plaza de toros. Y sobre la aventura ha incorporado además una visión dinámica y poética de la naturaleza, a la manera ya vista en **Crin blanc** y **Le Ballon rouge**. Cuando recoge bandadas de pájaros en el aire, una camisa que cae suavemente entre ademanes casi humanos, o un ciervo perseguido por sus cazadores, o un pato salvaje que prolonga suavemente su vuelo a pocos metros de una cámara incansable, Lamorisse demuestra que le importa algo más que el paisaje. No se conforma con la fotografía quieta, y utiliza al máximo el doble movimiento de su cámara y de su tema, con algún ingenioso recurso de montaje para narrar mejor. Tras dos años de elaboración, su recompensa es el aplauso entusiasta de un público que quedó subyugado durante una hora y media.

Cartas de una novicia (*Lettere di una novizia*, Italia, Alberto Lattuada) es la peor caída de su director en el cine comercial, desde **Anna** para adelante. El tema era promisor, porque tenía mucho laberinto para mostrar el curioso triángulo entre la dama joven, su madre y un galán por el que ambas sufren (Pascale Petit, Hella Petri, Jean-Paul Belmondo). Hay ciertas zonas de sordidez y de morbosidad en ese triángulo, donde los tres juegan de enterados, de cínicos y de sensuales que disimulan serlo. Pero como todo está contado desde la confesión de la dama joven, mientras lucha

por mantener o quebrar sus votos de monja, la expresión cinematográfica se transforma en un relato discursivo, al que un sacerdote (Massimo Girotti) agrega sus discursos propios, que no son pocos. El melodrama recibe de Lattuada una transcripción literal, monótona y torpe, desde cada encuadre de imagen a la compaginación de todo ello. Los motivos de que Italia haya enviado este film a un festival ingresan a la zona de los grandes misterios de la humanidad.

A las cinco de la tarde (España, J.A. Bardem) muestra la cara desagradable de la sagrada afición taurina de los españoles y se constituye así en un film valiente, poseído de una particular fuerza dramática. No hay ninguna corrida en el asunto, que progresa durante dos días de acción previa a la tarde del domingo. Lo que describe es la relación entre el torero, que suele ser un vocacional impulsivo, y el empresario que lo protege y lo explota. Esa relación estaba ya en la obra teatral de Alfonso Sastre, y enfrenta en lo principal a esos dos personajes y a la novia del torero, que ha rivalizado con el empresario. Pero Bardem ha agregado además una línea propia de argumento. Junto al torero de éxito (Germán Cobos) introduce al torero fracasado (Francisco Rabal) que no ha vuelto a la plaza desde una tarde en la que fue dominado por el miedo. Ambos matadores son así, a un mismo tiempo, dos instancias del empresario protector (Enrique Álvarez Diosdado), cuya conducta se cuestiona en el film no por lo que tenga de villana sino por lo que tiene de inevitable: hasta cierto punto ese empresario da coraje al torero y empuja su carrera, pero a la larga llega a explotarlo como una mercadería y a abandonarlo cuando ya no rinde más. El asunto tiene claros precedentes en otras explotaciones similares (particularmente algunas denuncias del cine americano contra promotores de boxeo), pero está ambientado con firmeza en el mundo taurino y llega a explotar, hacia el final, una relación más sutil e íntima entre empresario y torero, una necesidad de que el matador tenga quien le empuje y le apoye antes de salir a la plaza. En el conjunto, en el film examina su tema con una severidad que parecería imposible en el cine español. Denunciar así a los empresarios, apuntar el soborno de cronistas, es una posición de gran valentía.

Bardem ha hecho algo más que un film valiente. Supo ver los riesgos de una pieza teatral, que le llevaría a discutir su anécdota en una pieza de hotel, antes de la corrida, y ha procurado darle variedad y agilidad. Instala la presencia de los toros (en los preparativos y sorteos preliminares), marca la plaza vacía antes de la corrida, agrega el paseo meditativo de ambos toreros por la ciudad, cada uno de ellos masticando su problema, y subraya particularmente la presencia de un matadero, al que vuelve uno de los personajes en busca de un amigo. Todo ello le sirve para dar elementos de realidad física a su asunto y para crear contrastes entre las diversas caras del problema, con algún recurso de gran efecto, como la pesadilla del torero, que recuerda inevitablemente a la cacería espantosa del matadero en que trabajó años atrás. Ciertas zonas de ese contrapunto están muy bien logradas, generalmente por un uso imaginativo del sonido, que Bardem utiliza con frecuencia para expresar dos planos de una misma acción. Y todo el trabajo fotográfico es espléndido, no sólo en la traslación de exteriores sino en el doble juego de primer plano para un personaje y sus contrastes y ecos en los otros.

Hay defectos menores en libreto y realización. El contrapunto de ambas anécdotas es a menudo demasiado abrupto, algunos diálogos son excesivos, algunas situaciones están estiradas más allá de su expresión legítima. Como es habitual en él, Bardem calcula efectos, incorpora ciertos desplantes técnicos, se pasa a menudo de inteligente. Pero su film tiene fuerza y originalidad, confirma a un hombre preocupado por el cine, se hace valioso por enfrentar un tema español tan prestigioso y atacarlo sin concesiones de popularidad.

Premios y conclusiones

Se dio a conocer el fallo del Jurado del Festival Internacional de Cine de esta ciudad. Mejor film: **Todo comienza el sábado**, Gran Bretaña, dirección, Karel Reisz; mejor argumento: el mismo film;

mejor director: Henri-Georges Clouzot, por **La verdad**, Francia; mejor actriz: Susan Strasberg por **Kapò**; mejor actor: Albert Finney, **Todo comienza el sábado**; mejor cortometraje: **Atención**, Checoslovaquia, realizador, Jirí Brdecka; mejor film en idioma español: **Shunko**, Argentina, dirección, Lautaro Murúa. El Jurado estuvo presidido por Cesare Zavattini. Paralelamente se dio a conocer el fallo de otro Jurado, el de los críticos, que premió también al film inglés **Todo comienza el sábado**; al corto checo **Atención**, y dio dos menciones especiales a los films **Shunko**, de Murúa, y a **El regreso**, Polonia, dirección Jerzy Passendorfer.

En lo principal, el fallo oficial es justo y corresponde a las predicciones formuladas. Sus puntos débiles son los premios a argumento y actriz. Debe destacarse que **Todo comienza el sábado** se basa en una novela, *Saturday Night, Sunday Morning*, de Alan Sillitoe y no se trata de un libreto original escrito especialmente para el cine. La dirección de Karel Reisz aparece omitida en el fallo como aparente consecuencia de los otros tres premios del film. Puede lamentarse igualmente que la labor de Rachel Roberts en el film inglés haya sido olvidada por la de Susan Strasberg en la película italiana.

El reglamento aplicado en este Festival es defectuoso. No fija la necesidad de premiar un libreto cinematográfico sino solamente un argumento. No fija premio a fotografía, música y montaje. El Jurado no otorgó tampoco menciones especiales en tales rubros, lo que supone omitir valores parciales muy claros en la película polaca **El regreso**, en la checa **Sobreviví a mi muerte** y en la española **A las cinco de la tarde**.

INVENTARIO PARCIAL. El de 1961 fue el mejor organizado de los tres festivales internacionales realizados en Mar del Plata en los últimos tres años. Una parte de esa mejora se debe a la experiencia, otra al dinero, otra a la previsión- los organizadores trabajaron durante muchos meses en establecer contactos con las industrias cinematográficas de todo el mundo y en arreglos locales para subsanar los diversos problemas. Obtuvieron:

- un toral de 18 películas procedentes de 13 países, incluyendo los de atrás de la Cortina, como lo hacen normalmente, por otra parte, los festivales de Cannes y Venecia;
- un Jurado oficial que presidió Cesare Zavattini y en el que hubo figuras de notoriedad como el profesor checo Antonín M. Brousil, los escritores Albert Valentin, Peter Baker, los directores César Fernández Ardavín, Mario Soffici, Arturo Cerretani, Ernesto Arancibia;
- un Jurado adicional de críticos, que fue presidido por el polaco Jerzy Toeplitz, con miembros como George N. fenin, Giulio Cesare Castello, Esgar Morin, Carlos Fernández Cuenca, Juan Cobos, Tomás Eloy Martínez;
- un Congreso de Teóricos, que reunió durante tres extensas sesiones a esos nombres y otros, discutiendo los problemas de la libertad de expresión en el cine, y obteniendo en el conjunto un análisis completo de la crisis permanente que es la censura, sea del Estado, de grupos privados, del productor, del distribuidor y de otras fuentes.

Hay otras formas de medir la organización. Se la puede apreciar en la batalla diaria que es un festival, donde se cruzan todas las agendas, superponiendo reuniones sociales, conferencias de prensa, funciones oficiales y especiales. De esa batalla Mar del Plata salió con un destacable triunfo. Concentró todas las funciones oficiales en una sala, determinó días y horas para las conferencias de prensa, tuvo una *Gaceta* diaria con la información procedente. Aun en esas condiciones un festival es una lucha, que un diario sólo puede cubrir con dos o tres personas en la vigilancia de todo lo que ocurre. Pero esa riqueza es obviamente una virtud.

LA RECEPCIÓN PÚBLICA. La sala consagrada al Festival fue específicamente acondicionada al efecto. Tiene 1.200 butacas numeradas, está a dos cuadras de las oficinas centrales, tiene delante una inmensa plaza. Una escalera palaciega, reflectores del Ejército y otros atributos escenográficos, dieron a esa sala cinematográfica un lucimiento peculiar. Y aunque la entrada no era pública (porque todas las butacas fueron distribuidas previamente), desde el tercer día se concentró allí una

multitud permanente, que en algún momento fue estimada en cinco mil personas, todas las cuales querían "ver las estrellas", pedir un autógrafo, tener algo que contar. Algo de este fenómeno figuraba ya en **La dolce vita** de Fellini, pero entonces hubo críticos que creyeron inventado el episodio del milagro. El público que quería ver films podía hacerlo al día siguiente en otra sala, y esas otras funciones tuvieron gran aceptación.

Cantinflas fue uno de los atractivos principales en esa concentración pública, pero sólo fue una realidad en los tres últimos días, y aun en ellos se trataba de un Cantinflas desconocido y serio, que se hizo la cirugía facial hace unos meses, viste de smoking y auspicia una recepción de su empresa en que el traje de etiqueta es obligatorio. Fuera de ello había nombres para perseguir. Atrás de Robert Ryan, John Saxon, Susan Strasberg, Marie-José Nat, Lea Massari, Richard Todd y otros, había siempre multitudes. Y como la delegación argentina incluía también a Luis Sandrini, Alberto de Mendoza, Elsa Daniel, Graciela Borges, Santiago Arrieta, María Luisa Robledo, María Aurelia Bisutti, Santiago Gómez Cou, Mirtha Legrand, Alfredo Alcón, a directores como Torre Nilsson, Ayala, Viñoly Barreto, Tinayre, Demare, la lucha por el autógrafo resultó ser un episodio continuo, dentro y fuera de la sala cinematográfica, de los hoteles y de las playas. A la larga, el entusiasmo público tiene un beneficio. Empieza por ser una consagración de la novelería, sigue por ser "nota" en el sentido más periodístico de la palabra, y termina por asegurar una repercusión del Festival no sólo en la Argentina sino en casi todo otro país competidor en el certamen. El mecanismo exige periodistas, y Mar del Plata pensó en eso. Los había de todos lados.

PELÍCULAS Y FALLO. Un festival queda en los registros por lo que elige como mejor. Esa selección fue razonable en lo principal, porque **Todo comienza el sábado** de Karel Reisz era fuera de cuestión el mejor film en concurso. La elección de Albert Finney como mejor actor (por el mismo film), la de H.G. Clouzot como director (por **La verdad**), la del film checo **Atención** de Jirí Brdecka como mejor cortometraje, son también elecciones muy defendibles, con el margen de materia opinable que corresponde en estos casos. Hubo menos aceptación y fundamento para consagrar a Susan Strasberg como actriz (por **Kapò**), y aún menos para dar el premio de argumento al de **Todo comienza el sábado**, que se basa en una novela de Alan Sillitoe, cuando lo que correspondía era premiar un libreto cinematográfico.

El fallo fue discutible en otros sentidos. Una opinión casi unánime de los críticos argentinos sostiene que premiar a **Shunko** como mejor film en idioma castellano es engañarse con virtudes folklóricas accesorias, que aparentemente sedujeron a los jurados extranjeros, aunque casi ninguno de éstos estaba en condiciones de entender el diálogo de un film que se exhibió sin subtítulos. Los mismos opinantes creían más fundado premiar a J.A. Bardem por **A las cinco de la tarde**, un film claramente imperfecto pero también un film valiente en su denuncia, inteligente en casi toda su formulación. Desde que el fallo fue pronunciado, Bardem contó allí mismo con la adhesión moral expresa de muchos periodistas, distintas personalidades y, según su mismo testimonio, varios miembros del Jurado. La omisión de Bardem fue la injusticia más clara del fallo. Estuvo reforzada por la otra omisión paralela del Jurado de la Crítica, que tenía la más completa libertad de acción y prefirió olvidar también a Bardem. Informes posteriores a las sesiones aseguran que la votación fue perdida en ambos casos por diferencias mínimas.

PERSONALIDADES. Una inteligente decisión del jefe de prensa llevó a realizar las reuniones con directores en la mañana siguiente a la proyección de sus películas. Esto permitió una discusión más rigurosa sobre problemas de la creación, y un mejor conocimiento de quiénes eran y cómo eran Bardem, el checo Jasný, el polaco Passendorfer, el italiano Pontecorvo, que fueron a Mar del Plata con sus films. A esto hay que agregar el interés particular de conversar con Zavattini, con Toeplitz y con Mikhail Kalattozov, el director ruso de **Vuelan las grullas**, que con un aire pausado, maduro, veterano, estableció en una pequeña reunión de críticos su vocación por un cine lírico, visual, fluido.

Mar del plata anuncia ya su festival 1962, mientras Punta del Este asegura que también hará el suyo. Cuál de ambos tendrá premios y fallos es un tema a conversar entre las altas partes. Para el registro hay que decir, por ahora, que Mar del Plata ha demostrado que sabe hacer un festival con todas las exigencias, para público, para críticos, para extranjeros.

20 de enero 1961.

1963

Panorama general

Hay una gran distancia entre las noticias del Festival que se pueden obtener en Montevideo, generalmente a través de agencias telegráficas y de comunicados recibidos durante el último mes, y las otras noticias que se conocen en Buenos Aires, 48 horas antes del certamen, cuando las preguntas se pueden formular ya en las oficinas centrales. Esa distancia es habitual en el género y ningún periodista ignora la necesidad de tomar con cautela todas las promesas de films y delegaciones que suelen circular en tales casos. Por esta vez, sin embargo, la diferencia debe ser computada en favor del Festival. Hay una realidad más rica que la de ningún informe previo, y ahora hay que estimar la cautela con que procedió en el caso el Sr. Héctor Grossi, jefe de prensa en éste y otros festivales de Mar del Plata. No anunció nada con exceso, pero 48 horas antes del Festival se le puede escuchar la noticia de que, por ejemplo, los directores Marcel Carné, Helmut Käutner, Rouben Mamoulian, los actores George Hamilton y Stuart Whitman, están ya en Buenos Aires. El panorama es aproximadamente el siguiente:

VISITANTES CONFIRMADOS: María Schell, director Tony Richardson, actor Tom Courtenay, director Rouben Mamoulian, director Helmut Käutner, director Vicente Minnelli, actor Stuart Whitman, actor George Hamilton, actor Rock Hudson (llegaría el lunes 18), actriz Franca Bettoia, director Dino Risi, escritor Joaquín Calvo Sotelo, funcionario y crítico español José Mª García Escudero, director Walter Hugo Khouri, actriz Katy Jurado, actor Rubén Rojo, historiador y crítico checo Antonín M. Brousil.

VISITANTES PROBABLES: actor Jacques Charrier, director Josef von Sternberg, actor y director Gene Kelly, actor y director John Cassavetes, actrices Shelley Winters y Lizabeth Scott, actores Burt Lancaster, Glenn Ford, Jack Palance. Sobre esta segunda lista de nombres hay que mantenerse a la expectativa, porque todos ellos están todavía en trámite.

CRÍTICOS VARIOS: Pierre Billard, Robert Benayoun (Francia), Peter Baker, David Robinson, J.P. Mayer (Gran Bretaña), Ernest Callenbach, Robert Wool, Vincent Canby (Estados Unidos), Morando Morandini (Italia).

RECEPCIÓN: para el martes 12, entre 18 y 19 horas, está prevista la visita de las delegaciones extranjeras al ministro de Relaciones Exteriores Dr. Carlos M. Muñiz y el presidente José Mª Guido.

JURADO OFICIAL: hasta ahora han sido confirmados los nombres de Rouben Mamoulian, Marcel Carné, Helmut Käutner y de cuatro argentinos: el crítico Tomás Eloy Martínez, el director Lucas Demare, el escritor Eduardo Borrás y el productor y director Catrano Catrani.

ENCUENTRO DE TEÓRICOS: durante tres días (lunes 18 a miércoles 20) se reunirá una suerte de congreso convocado para tratar el tema “El cine como expresión de la gran ciudad moderna”. Se anuncia para este congreso la presencia del director Leopoldo Torre Nilsson, el escritor Ernesto Sábato, el actor Ernesto Bianco, el crítico Carlos Burone y varias personalidades de las mencionadas delegaciones extranjeras. El Encuentro será dirigido por Edmundo E. eichelbaum como coordinador.

PLAN DE ACTOS: la partida a Mar del Plata se hará en tren a las 9 horas de la mañana del miércoles. El jueves 14 habrá una recepción oficial de apertura (etiqueta obligatoria). El sábado 16 se hará la proclamación de premios anuales concedidos por la Asociación de Cronistas (etiqueta obligatoria, cena de beneficencia, cubierto fijado en dos mil pesos argentinos). El lunes 18 se abre el Congreso de Teóricos. El viernes 22 a medianoche se hará una fiesta de las Estrellas. El sábado 23 se llegará a la clausuta y entrega de premios (etiqueta obligatoria). A esta lista cabe agregar una

recepción alemana, un almuerzo de Unifrance, una docena de conferencias de prensa. Se confía en que nadie haya venido a descansar.

FILMS EN CONCURSO: los siguientes son los films que concursan en el certamen. No se ha fijado hasta el momento un orden de exhibición, pero se asegura que todas las copias están ya en Buenos Aires. *Argentina*: **Las ratas**, dir. Luis Saslavsky, sobre novela de José Bianco, con Aurora Batista, Alfredo Alcón; *Alemania*: **Deliciosa juventud**, dir. Rolf Thiele, con Martin Held; **Yo también soy mujer**, dir. Alfred Widenmann, con María Schell, Paul Hubschmid; *Brasil*: **La isla**, dir. Walter Hugo Khouri, con Eva Wilma; *Checoslovaquia*: **Ninfa**, (sin más datos); *España*: **Noche de verano**, dir. Jorge Grau, con Francisco Rabal; **Dulcinea**, dir. Vicente Escrivá, con Millie Perkins (!), Cameron Mitchell (!); *Estados Unidos*: **Un niño espera**, dir. John Casavettes, prod. Stanley Kramer, con Burt Lancaster, Judy Garland, Gena Rowlands; *Francia*: **Le Doulos**, dir- Jean-Pierre Melville, con Jean-Paul Belmondo, Serge Reggiani; *Gran Bretaña*: **El mundo frente a mí** (*The Loneliness of the Long Distance Runner*), dir. Tony Richardson, sobre novela de Alan Sillitoe, con Tom Courtenay, Michael Redgrave; *Hungría*: **Tierra de ángeles** de György Révész, con Klári Tolnay; *Italia*: **Il sorprasso**, dir. Dino Risi, con Vittorio Gassman, Catherine Spaak; **La Parmegiana**, dir. Antonio Pietrangeli, con Nino Manfredi; *Japón*: **Burari burabura monogatari** (no se ha fijado el título castellano), dir. Zenzo Matsuyama; *México*: **Tiburoneros**, dir. Luis Alcoriza, con Dacia González; Tlayucan, dir. Luis Alcoriza, con Julio Aldama; *Polonia*: **La voz de más allá**, dir. Stanislaw Rózewicz, con Kazimierz Rudzki; *Unión Soviética*: **Los colegas** (sin más datos).

OTROS FILMS. No se ha confirmado todavía la participación de **El proceso** de Orson Welles, con Jeanne Moreau, Anthony Perkins. Ha existido un desacuerdo entre el Festival y los distribuidores argentinos del film, pero hoy lunes se está en trámites para corregir la situación. Queda entendido que la exhibición se haría fuera de concurso.

RAYA AMARILLA. La Comisión Nacional de Turismo del Uruguay ha enviado a Mar del Plata cinco cortos producidos por ella, que integraron su reciente y exitoso programa en el cine Central de Montevideo. De ese grupo, **La raya amarilla** figurará como inscripción oficial, dentro de competencia, y podrá aspirar a premio de cortometraje. Este es un dato que probablemente ignora aún su director Carlos Maggi.

Por primera vez en la historia de los Festivales de Mar del Plata, el lujoso Hotel Provincial quedará fuera de toda vinculación con las delegaciones y las oficinas. Las grandes masas marplatenses se concentrarán en la puerta del Hermitage, el Nogaró y el Benedetti, con lo que se conseguirá dispersarlas en tres grupos alejados. Es el único alivio a la vista[7].

13 de marzo 1963.

Diario del Festival

Martes 12

En los pasillos del Festival se escuchan quejas sobre la falta de colaboración del cine argentino. Es una de las situaciones más paradojales de que se tenga noticia, porque nadie habría supuesto que el productor de un film se niegue a inscribirlo en un festival, cuando un festival está hecho, entre otras cosas, para promover el conocimiento del cine nacional entre un público extranjero. En otros años los productores se disputaban la inscripción del film propio como la conquista de una posición de

7 Al final de cada nota de esta cobertura, H.A.T. coloca entre paréntesis “gentileza de Pluna” o “gentileza de Aerolíneas Argentinas”.

avanzada. En 1962 el Festival ratificó esa estrategia llevando a dos los films nacionales en concurso: uno por designación ajena, otro por invitación propia. En 1963 el Festival pidió inscripción de films terminados, y aunque había unos treinta en esas condiciones, sólo obtuvo la inscripción de tres, ninguno de ellos muy satisfactorio para una competencia internacional. A cierta altura pareció que se prescindiría del cine argentino, creando una difícil situación de relaciones públicas, porque la omisión debía ser explicada ante los observadores extranjeros. La crisis fue salvada por el Instituto de Cinematografía, que impuso su autoridad para designar de oficio a **Las ratas**, un film dirigido por Luis Saslavsky, con Aurora Batista en un primer papel. Ahora hay por lo menos un film argentino en concurso.

El incidente ha recibido dos explicaciones contrarias. Desde el punto de vista del Festival, éste es un caso más de la falta de colaboración que distintos grupos nacionales han señalado frente al certamen; si los productores niegan films, en eso se ve otro ejemplo de oposición sistemática y se habla de poco patriotismo y de mucho espíritu mercantil. Una conversación con Torre Nilsson permite saber la otra cara de la moneda. Allí se entiende que cada film argentino es una empresa a pérdida, cuyo rescate sólo puede provenir de los premios anuales del Instituto (el fallo próximo se conocerá a fines de marzo o principios de abril) y de la venta al extranjero. Los productores razonan que presentar un film propio en Mar del Plata y en competencia con el cine internacional es exponerlo a la crítica contraria (la de la prensa y la de todo el ambiente cinematográfico) y dificultar así sus probabilidades para el fallo anual. Lo que es más importante, esa inscripción en Mar del Plata cancela automáticamente toda inscripción futura en Cannes, en Berlín o en Venecia, cuando justamente son los festivales europeos los que interesan como rampa de lanzamiento de un film argentino al mercado internacional, mientras que Mar del Plata sólo congrega a una porción menor de los distribuidores y periodistas europeos. En las circunstancias, Torre Nilsson prefiere reservar **La terraza**, su último film, para colocarlo en Cannes durante las próximas semanas, y entiende muy bien que los productores de otros títulos actuales hagan razonamientos similares.

En todo el episodio, como en tres de cada cuatro conversaciones sobre el cine argentino, se respira de inmediato el aire de crisis que caracteriza a la industria. Es una industria artificial, apoyada sobre el proteccionismo, privada de un apoyo público en el país, dependiente del azar y de la mala organización para obtener en el exterior alguna suerte de colocación. Es cierto que Torre Nilsson coloca su material en el extranjero: **La mano en la trampa** y **Setenta veces siete** en Cannes, **Homenaje a la hora de la siesta** en Venecia, **Piel de verano** se estrenó en New York, **La mano en la trampa** se estrenará también en New York en las próximas semanas, con presencia del director. Pero Torre Nilsson es un caso excepcional, un hombre que no sólo se constituyó en una avanzada del cine argentino en cuanto a producción, desde la ya lejana **Casa del ángel** en 1956, sino también en una avanzada de distribución, empeñado como estuvo en recorrer festivales europeos con sus films. Los otros productores no han tenido su visión ni su espíritu nómade. En apariencia, se quedan a pelear en casa. El resultado es que a Torre Nilsson le ocurren cosas que no les ocurren a todos, como viajar a Estados Unidos, a fin de marzo, para estudiar un plan de filmación allá, junto a un productor independiente que conoció en Venecia. No quiere dar detalles porque todavía no ha concretado nada, pero hay que adelantar que su inglés es perfecto, desde la infancia, y que la producción independiente es una de sus tentaciones preferidas. Ayer mostró a dos visitantes uruguayos un aparato revolucionario: un foco manuable, alimentado a pila, que no es más grande que una máquina de escribir, se cuelga del hombro, permite una total movilidad de su portador e ilumina un set de filmación en medio minuto, sin el personal y sin la complicada instalación que se necesita hasta ahora. Este adelanto técnico puede tener largas proyecciones, desde un estilo más espontáneo y rápido para el rodaje hasta una resistencia de los sindicatos, porque el foco en cuestión eliminará a varios utileros y asistentes de cámara. Por lo menos alguien en la Argentina está aprendiendo algo de lo que ya se hace en Estados Unidos y en Europa.

OTROS PROBLEMAS. Hace dos días se provocó un revuelo en Ezeiza, al anunciarse la llegada

conjunta de Burt Lancaster y Glenn Ford, pero el avión en cuestión no los trajo. La ausencia provocó críticas al Festival en los diarios bonaerenses de lunes y martes, pero la simple explicación es que los interesados no confirmaron su vuelo en pasajes que tenían a su disposición: lo que faltó al Festival en la emergencia es un informe más preciso, por vía telegráfica, sobre la partida de delegaciones desde distintas ciudades del mundo. Hay que reflexionar sin embargo que eso cuesta mucho, porque no es fácil organizar un cuerpo de vigías en Roma, Londres, París, New York, Berlín, y prever además los muchos otros puntos de partida que pueden usar las estrellas en esta época de vasta co-producción internacional. Es significativo por ejemplo la llegada de Jack Palance, que apareció en Ezeiza la tarde del lunes 11, sin que nadie lo esperara. Partió de Ginebra, y en Buenos Aires se enteraron de su arribo cuando lo vieron aparecer en un taxi. Eso aseguró su presencia.

Está en mucha duda el cambio el viaje de Orson Welles y de Romy Schneider. Ambas figuras están conectadas a **El proceso**, un film cuya exhibición parece improbable. Aunque la copia es obtenible, persiste la negativa del distribuidor, señor Néstor Gaffet, a quien se le atribuye la exigencia de que el Festival conceda invitaciones (es decir, alojamientos y entradas al cine) a CUARENTA personas en representación de los distribuidores cinematográficos. Debe haber otros motivos para semejante exigencia, pero el hecho es que la exigencia aparece hasta ahora denegada, y que la represalia inmediata es no exhibir **El proceso**. Eso echa por tierra la visita de Welles, pero a esta altura el Festival cuenta ya con tanto visitante que no hará cuestión por un excéntrico más o menos.

Jueves 14

Ayer miércoles comenzó oficialmente el Festival con menos brillo del previsto y ahora se ven algunos rostros escépticos que están midiendo lo que se esperaba frente a lo que se tiene. En las informaciones preliminares, un malentendido (transcripto a esta página) hizo creer que Marcel Carné y Rouben Mamoulian habían llegado ya a Buenos Aires, pero posteriormente se supo que esos dos nombres deben ser tachados, con la única explicación de que Carné está bajo atención médica en Francia y no se le permite viajar. También se ha declarado cancelada la visita de Jacques Charrier, aparentemente porque el joven galán ha preferido quedarse en Cartagena, donde se libra de que todo Mar del Plata le pregunte por la vida íntima de su ex esposa Brigitte Bardot. Esto reduce la delegación francesa a muy cerca del cero, para preocupación de su único integrante, Sr. Nicolás Mouneu, que representa a Unifrance y a quien se le atribuye la sensacional idea de conseguir la visita de la propia Bardot durante el último día de Mar del Plata, como desquite de la situación. A estos vacíos hay que agregar la carencia de una delegación italiana, y la reducción de la española a la única presencia de la actriz María Cuadra y del escritor Joaquín Calvo Sotelo. La delegación alemana todavía no cuenta con María Schell, aunque su llegada parece ser inminente y la inglesa todavía no está integrada por el director Tony Richardson, aunque sí está en cambio el actor Tom Courtenay, que hace un primer papel en el film **The Loneliness of the Long Distance Runner**, que Richardson dirigió y que es crédito principal entre los films inscriptos. De todas estas situaciones, la más significativa es la del plantel americano, que cuenta hasta ahora con el director Vicente Minnelli, los actores Jack Palance, George Hamilton y Stuart Whitman (ninguna figura femenina). Los tres tienen su mérito artístico, como bien lo sabe cualquier aficionado cinematográfico de mediana experiencia, pero ninguno de ellos es la gran *vedette* que el público espera en estos casos. Así puede circular la peyorativa afirmación de que *no vino nadie*, un dictamen que el Festival espera contradecir en los próximos días. Aunque las autoridades no confíen ya en Robert Mitchum ni Burt Lancaster ni en Glenn Ford, confían en cambio en Rock Hudson.

Los contratiempos de este tipo se vieron agravados por los habituales de la organización, que siempre tiene tropiezos al empezar. Lo que debió haber sido una gran expedición Buenos Aires-Mar

del Plata, en el tren especialmente fletado de años anteriores, se convirtió este año en una caravana de autos y ómnibus, con un 98% de funcionarios, periodistas, delegados de varias asociaciones cinematográficas (cronistas, directores, cameramen, asistentes), estrellas menores del cine argentino, traductores y otros integrantes del gran plantel de los Nadies que hacen el cine y la fama del cine. El primer inconveniente de tal caravana es que no permitió el contacto recíproco entre toda esta gente, una vinculación esencial que simplifica actuaciones posteriores. El segundo inconveniente fue la formidable demora (exactamente dos horas) con que se prosiguió sacarla de Buenos Aires, después de obtener específica autorización policial durante la misma mañana del miércoles. La demora llevó a que un almuerzo programado a mitad de camino, en la localidad de Castelli, se hiciera realmente a las tres de la tarde, en la algarabía donde participó toda la población agolpada frente al local: en Castelli no debe haber ocurrido nada tan ruidoso en los últimos 150 años y es previsible que las abuelas contarán a los nietos, durante mucho tiempo, sus impresiones de cuando el Festival pasó por allí. El almuerzo no estuvo mal, si se tiene en cuenta que se sirvió comida, sin demorar demasiado, a unas trescientas personas de arribo escalonado, y si se tiene en cuenta también que Santiago Gómez Cou hizo el discurso más breve de su vida y que Atilio Mentasti terminó el suyo, demagógicamente, con la expresión *volveremos* directamente plagiada de Douglas MacArthur. Pero el tiempo corría, la caravana llegó a Mar del Plata con el crepúsculo, y allí comenzaron los problemas con los hoteles, cuyas listas de alojamiento no siempre coincidían con las órdenes de alojamiento expedidas en Buenos Aires. No fue nada asombroso que en la noche del miércoles, mientras el Festival se inauguraba oficialmente con el film japonés, la sala estuviera bastante vacía y los circunstantes padecieran de hambre, de sueño o de ambas cosas.

Recién hoy jueves habrá un poco más de orden. Se aclararán las listas de delegaciones, se hará un plan de actos y de funciones cinematográficas y se integrarán los dos Jurados, un trámite que habitualmente se resolvía durante el viaje en tren y que ahora parece depender de consultas cruzadas entre gente que está dispersa por Mar del Plata. Para el Jurado oficial los nombres conocidos son hasta el momento Helmut Käutner, Joaquín Calvo Sotelo, Antonín M. Brousil, el crítico inglés David Robinson, los argentinos Enrique Faustín (productor), Eduardo Borrás (libretista), Lucas Demare (director) y Tomás Eloy Martínez (crítico). Para el Jurado de la Crítica, que se constituye con periodistas asistentes, se cuenta por ahora con el francés Robert Benayoun, con los argentinos Juan C. Portantiero, Raúl Ferreira Centeno, Bartolomé de Vedia, C.A. Fragueiro, y con este cronista por el Uruguay. En ambas listas faltan nombres, así que deben esperarse agregados y aun cambios.

Viernes 15

Ayer jueves circularon en Mar del Plata los rumores pertinentes sobre un conato de revolución, que presentaban a la Marina como sublevándose en Mendoza. Era razonable que nadie los tomara en serio. En la numeración de las revoluciones argentinas, golpes de Estado y otras fiestas similares, ésta de Mendoza ya llevaría un número de tres cifras y tropieza por tanto con la indiferencia general. A esto se agregó toda clase de chistes sobre el improbable éxito que la Marina pudiera tener en Mendoza, considerando que esa provincia sólo tiene humedades de vinos. Y había que agregar además que Mar del Plata estaba muy ocupada, porque el jueves era el segundo día del Festival pero el primero dedicado íntegramente al certamen, porque no se podía contar un miércoles lleno de viajes, contratiempos y demoras. Fue en la noche del jueves que el Festival se declaró oficialmente inaugurado, aunque ya habían sido exhibidos tres films, y tal ceremonia consistió, según es de orden, en una enorme fiesta de etiqueta, baile con dos orquestas, discursos de tres minutos y medio por el presidente Mario Lozano y una cena servida con asombrosa e inolvidable rapidez, virtud que nunca había ocurrido en el historial del género.

La inauguración sirvió para dejar oficialmente constituido al Jurado, que ahora ya sido objeto de comunicación oficial. Sus integrantes son Helmut Käufner (director alemán), Morando Morandi

(crítico italiano), David Robinson (crítico inglés), Joaquín Calvo Sotelo (escritor español), Rodolfo Landa (actor mexicano, pero también presidente de la Cámara de Diputados de su país, según información extraoficial), Antonín Brousil (crítico y ensayista checo), René Pignières (productor francés), Tomás Eloy Martínez (crítico argentino), Enrique Faustín (productor argentino), Lucas Demare (director argentino) y Eduardo Borrás (libretista argentino). Se espera para la primera sesión (viernes de tarde) la designación de Demare como presidente del Jurado. A este cuerpo compete la elección del mejor film, director, actriz, actor, argumento, cortometraje y film de habla castellana.

El Jurado de la Crítica tiene todavía ocho miembros, aunque deberá tener nueve dentro de pocas horas. Los ocho son Robert Benayoun (Francia), Bruno Torri y Lino Micchiché (italianos), los argentinos Juan C. Portantiero, Bartolomé de Vedia, Carlos Alberto Fragueiro y Raúl Ferreira Centeno, este cronista por Uruguay. El noveno será presumiblemente norteamericano, pero los periodistas americanos no han llegado. A este Jurado de la Crítica no le son aplicables los reglamentos. Elegirá lo que crea mejor, sin mayores límites.

Para esta semana se esperan novedades. Por un lado se anuncia que Josef von Sternberg y María Schell están al borde de la llegada, aumentando una lista de *vedettes* en la que hay nombres oscuros y escasos, aunque no se pueda considerar escasa la apariencia de Katy Jurado, ciertamente. Por otro lado el propio distribuidor de **El proceso**, que se llama Néstor Gaffet, acaba de confirmar que el film será exhibido fuera de concurso (sábado 23) y que para ese evento confía, pese a todo, en que Orson Welles aparezca por aquí. Pero nadie sabe qué hará Orson Welles con su vida. Es un improvisador nato, al que no caben pronósticos.

Domingo 17

La entrevista a Josef von Sternberg, hecha de pronto en el hall del hotel sin preparación alguna, reveló a un hombre anciano, cansado, que sabe ser una vieja gloria, tiene una lucidez total y se expide sobre el cine ajeno y el propio con una mezcla de humor y de amargura, ligeramente nostálgico a veces, ingenioso siempre. Su nombre está ya en el sitial intocable de los clásicos, pero la persona sobrevive todavía, y la sensación que produce es la misma que alguna vez dejó Erich von Stroheim en una entrevista de 1954: la de poder hablar con el pasado y encontrar una enseñanza que debe ser asimilada con humildad. Lo último importante y personal de Sternberg es de 1941 (**Shangai Gesture**), mientras los films posteriores a 1930 han sido recortados por manos ajenas (**Jet Pilot**, **Macao**) o simplemente negados a la distribución internacional (**Anatahan**, 1953, filmada en colaboración con japoneses). Así que él tiene ahora una actitud de escéptico frente a la industria, no ya porque vengan otros jóvenes a interferir con su obra, como Nicholas Ray debió hacerlo en **Macao**, sino porque es la misma industria la que quita libertad al creador. Él quiere toda la autoridad, como un pintor o un músico suelen tenerla. Dijo haber hecho con total independencia la parte más conocida de su carrera, centrada durante 1930-35 en siete films con Marlene Dietrich, pero dijo haber rechazado también una oferta de un millón de dólares para volver a dirigir. Le daban, dijo, el argumento, el libreto, los diálogos, la escenografía, los encuadres prontos, un fotógrafo superior; lo que no le daban es libertad creadora y él quiere hacerlo todo en cada film. Esta concentración, que puede ser entendida como vanidad y como pretensión, se trasluce de toda la posición anímica de von Sternberg: su escepticismo frente a los actores, quienes sólo deben ser instrumentos en manos del director, o sus reservas frente a la condición artística del cine, al que cree envilecido cada vez que la industria se inclina ante el gusto de las masas. Como lo dijo ahora, las multitudes no tienen buen gusto ni cultura, que son atributos de minorías y que requieren un esfuerzo personal de años.

Entre anécdotas y observaciones rápidas, dictadas con la locuacidad y la seguridad de una mente superior, Sternberg contó a grandes rasgos su vida y su carrera. Nació en Viena en 1894, llegó a Estados Unidos a los siete años, fue asistente de dirección, debutó como director en

Salvation Hunters (1924), obtuvo en el cine mudo sus primeros éxitos. Cuando terminó **The Last Command** se peleó con Emil Jannings y le aseguró que nunca volvería a dirigirlo. Pero cuando el gran actor alemán volvió a su país, al comienzo del cine sonoro, hizo a von Sternberg el honor de llamarlo para que lo dirigiera en su primer film hablado. Tras rechazar la idea de un **Rasputin**, eligieron el *Profesor Unrat* de Heinrich Mann, y de allí salió **El ángel azul**. Como actriz quiso a Marlene Dietrich, una mujer modesta que había trabajado ya en cine, se consideraba a sí misma inservible, hizo toda clase de reservas y terminó por aceptar el papel cuando Sternberg insistió contra la opinión de todas las partes interesadas. Ese fue su único viaje a Alemania y habría de derivar en la vuelta a Estados Unidos con Marlene, el rodaje de otros films que hicieron historia (**Marruecos**, **Fatalidad**, **El expreso de Shangai**, **La Venus rubia**, **Tu nombre es tentación**) y el lanzamiento de una nueva estrella. Ahora cuenta que tiene gran estima por Marlene, una mujer culta que habla tres idiomas, sabe de todo, es una gran dama y conserva la modestia de no creerse gran actriz. Le hacen notar que cuando Marlene estuvo en el Río de la Plata (1959), le preguntaron cuál era el mejor director actual y contestó sin pausa *von Sternberg*, pero el hombre no se inmuta ante la anécdota. Sabe que Marlene lo elogia y dice que eso lo perjudica, porque después la gente conoce al objeto de esos elogios y empieza a detestarlo. Le gustaría, agrega, que Marlene no se quedara sin tema cuando habla.

Sobre el cine actual Sternberg no se declara muy impresionado. Ha visto demasiado cine durante mucho tiempo, sabe todo lo que se ha experimentado (enumera: el **Ballet mecánico** de Fernand Léger, los primeros films de René Clair y de Buñuel, los documentales de todo tipo) y no se deja impresionar por nuevas olas, por pantallas anchas ni por cine en relieve. *No sé qué es una Nueva Ola,* subraya. *Sé lo que es una ola, y usted puede saberlo si se acerca al mar. Viene, se dispersa sobre la arena, y atrás viene otra*. Y sin embargo Sternberg mantiene la necesidad de hacer cosas nuevas y originales, tras todo lo que se asimila sobre el cine ajeno. Hay que evitar la repetición y hay que hacer cosas personales y queridas. Entonces le dicen que su obra mejora con el tiempo e ingresa de a poco a la lista de los clásicos, y acepta el dictamen sin aparente orgullo. *Sí, puede ser. La gente me quiere porque ahora no hago nada.*

Lo que ha hecho Sternberg en estos últimos años eran una incógnita, pero se niega a despejarla. Dice ser un hombre pobre, no tener nada en este mundo y saber hacer cosas muy distintas: trabajar sobre bronce y madera, construir una casa, desarmar y armar un auto, jugar al ajedrez, dominar la antropología, la psicología, la filatelia china. También sabe dominar a los periodistas en un reportaje, quizá porque la fama ya no le importa, porque se niega a quedar bien y porque contesta lo que quiere sobre lo que quiere. Es una personalidad y no se le puede preguntar de qué vive. Se lo deben haber preguntado ya en los veinte festivales a los que dice haber concurrido en los últimos años. En uno de ellos vio **Los inundados** de Birri y ahora dispensa a ese perseguido film argentino el único elogio que el cine ajeno haya recibido de sus labios durante dos horas de monólogo casi continuo[8].

PRODUCCIÓN LOCAL. Cobraban casi dos mil pesos argentinos el cubierto en la cena superelegante que organizó la Asociación de Cronistas Cinematográficos Argentinos. El objetivo era promulgar los premios a la producción 1962, un acontecimiento que en el marco del Festival adquiría gran resonancia. Pero había que financiar la ceremonia, para lo cual se fijó un cubierto caro, se organizó un sorteo de los bienes materiales de este mundo (un apartamento, un auto, un televisor, una alhaja) y se colocaron tickets entre todas las delegaciones. Aunque había que sacar $1.300.000 se ha señalado que sólo se llegó a $800.000, hecho atribuible a la liquidez. Pero la fiesta funcionó como tal, con el baile entusiasta del caso, hasta que se anunciaron los premios a las 4.45 h de la madrugada. Los principales:

8 H.A.T. complementó este material con una recopilación de las declaraciones de Sternberg en Mar del Plata (páginas 715 y sigs., Tomo II-B) y con una extensa nota retrospectiva, luego reproducida en su libro *Crónicas de cine*. Ambos textos fueron publicados originalmente por la revista *Tiempo de cine* (octubre 1963). otras notas de H.A.T. Sobre Sternberg pueden encontrarse en el Tomo III de estas *Obras Incompletas*.

Film: **Los jóvenes viejos** de Rodolfo Kuhn; director: Manuel Antín por **La cifra impar**; actriz: María Vaner por **Los jóvenes viejos**; actor: Lautaro Murúa por **La cifra impar**; fotografía: Ricardo Aronovich por **Los jóvenes viejos**; film extranjero: **La notte** de Antonioni; film extranjero de habla castellana: **Viridiana** de Buñuel.

En las posiciones inmediatas de la producción argentina figuró también **Los inundados** de Birri, que integraba la terna finalista pero no llegó al fallo final. Todo el dictamen fue previsible para los circunstantes, los breves discursos de agradecimiento fueron muy correctos y la única nota original fue que alguien de la delegación española se adelantó a recibir la distinción por **Viridiana**, un film español prohibido en España, cuya mención en la prensa constituía delito hasta hace poco.

PRODUCCIÓN URUGUAYA. Después de muchos ajustes de programación, **La ciudad en la playa** de Musitelli se exhibió en la función vespertina del sábado, ante seiscientas personas. Fue muy aplaudido, suscitó elogios generales y no puede competir para premio oficial, porque ya había sido exhibido en Europa. Pero a la Comisión Nacional de Turismo le importa ante todo la difusión de sus cortos, y hay que asegurarle que la tuvo con este film. Ahora hay que colocar **La raya amarilla** de Maggi, que tampoco podrá aspirar a premio porque ya obtuvo uno en Bruselas.

Martes 19

Ayer comenzó el Encuentro de Teóricos y Críticos, una suerte de asamblea de personalidades, convocada por el Festival para discutir algún tema en profundidad. En años anteriores, estos encuentros se encaminaban a plantear problemas donde el intercambio de opiniones es ya una primera utilidad, como fue el caso con respecto a la censura, a la intervención estatal en el cine y a las diferencias de la distribución cinematográfica internacional. Este año, el tema está pomposamente establecido bajo el título "El cine como expresión de la gran ciudad moderna", y más abajo del temario se lee la frase "Aspectos en los cuales el cine actual está fundamentalmente determinado por la sociedad de masas en la gran ciudad: a) en el plano psicológico, b) en el plano sociológico; c) en el plano estético". Después se establecen "Tendencias vigentes en el cine actual que escapan parcialmente a ese determinismo", y esta segunda frase ya alude a todo el otro cine que no quepa en la primera. De hecho, el temario se propone tratar todos y cada uno de los aspectos del cine, y alcanza leer esa hoja a mimeógrafo para darse cuenta de que el Congreso de Teóricos, por lo menos en el borrador de los planes, quiere decirlo todo, con lo cual seguramente no dirá nada. La ambición está a cargo, según el plan oficial, de un conjunto de intelectuales especialmente convocados al efecto, una lista que comprende al escritor Ernesto Sábato, al director Torre Nilsson, al crítico Carlos Burone, al director de Cultura de la Nación, a tres profesores de la Universidad, al presidente del Instituto de Cinematografía y a varios críticos extranjeros de competencia indiscutible.

Lo malo de este Congreso es que está condenado de antemano a ser una larga charla. En la inauguración pudo escucharse una disertación del Dr. Juan C. Goti Aguilar, que preside el Instituto Nacional de Cinematografía, tiene probadas competencias como administrador, es además un abogado y aparece en el caso como un experto tratadista en aspectos sociales y psicológicos del cine. Durante más de una hora el doctor Goti Aguilar señaló las vinculaciones temáticas de la gran ciudad y algunas obras cinematográficas de primera línea. Con ejemplos de **La dolce vita**, de **L'avventura**, de **La notte**, de **Hiroshima mon amour**, señaló la separación existente entre el individuo y la sociedad que le rodea, las reacciones resultantes, la mejor comprensión que el espectador adquiere en esos films sobre problemas individuales que no son ya de una persona sino que aluden a la situación de muchos. Todo lo que dijo el Dr. Goti Aguilar fue inteligente, revela un conocimiento simultáneo de varias disciplinas, incluyendo el cine mismo, y se caracterizó por una elocución incisiva, donde sólo ocasionalmente falló la ilación de las frases. Pero también fue bastante inútil y supone el prólogo a la otra inutilidad de las dos sesiones que seguirán en este

Encuentro. Una vez que todos fijen su acuerdo o desacuerdo con las teorías expuestas, el cine seguirá estando donde está y nadie conseguirá modificar nada. Si con estos largos ensayos y largas discusiones se consiguiera mejorar la comprensión pública del cine, alguna utilidad saldría del Encuentro. Pero hay que sospechas que todo quedará en el consumo interno.

El coordinador general del Encuentro es Edmundo E. Eichelbaum, un hombre joven y preparado que ha hecho crítica durante mucho tiempo. Al tanto de las objeciones sobre la inutilidad del Congreso, ha contestado que con él se obtiene la colaboración de la Universidad de Buenos Aires, para que ahora y en el futuro atienda al cine, una materia generalmente despreciada por la enseñanza pública. Para esa optimista esperanza, un centenar de personas inteligentes se reúnen durante muchas horas, deliberan tres días aquí y un día más (lunes 25) en la propia Universidad Nacional en Buenos Aires. Todo lo que dicen se graba en cinta magnética, se traduce simultáneamente a inglés y francés (hay dos intérpretes y un sistema de auriculares, todos ellos de mucha eficacia) y seguramente se publicará en un grueso tomo durante 1963. El costo de la operación es colosal.

Miércoles 30

María Schell conquistó en tres días la simpatía de todo Mar del Plata, que es una enorme ciudad, haciendo intensamente el trabajo de relaciones públicas que otras actrices destinan a sus secretarias. Parte de esa conquista se debe a la sonrisa de la Schell, una operación cautivante que para quienes la conocen hace tiempo es también una Operación Clisé. Otra parte se debe a su habilidad para entrar en seguida en el contacto emocional con el público. En una de sus entradas al cine, con una inmensa multitud congregada junto a la plataforma, tomó el micrófono e hizo por el parlante un pequeño discurso en alemán, apresuradamente traducido por la intérprete, donde manifestó su deseo de abrazar a todo el pueblo de Mar del Plata. Pero agregó que eso era imposible, así que eligió al azar a una adolescente de menos de veinte años, que era una total desconocida, la hizo entrar a la sala, la sentó en una butaca, la llevó luego a la fiesta alemana de la medianoche y la agasajó como si fuera una princesa. Del incidente se ocuparon los diarios. En otra reunión se declaró encantada con un bebé de cinco meses, lo tuvo en sus brazos y sedujo a todas las madres reales y potenciales de la cercanía. Después firmó autógrafos en Cerenil, rodeada por multitudes. Y junto a todo ello, accedió a las conferencias de prensa, a las entrevistas repentinas que se le han solicitado para los grabadores portátiles de muchas radios de la Argentina, y a los diálogos al paso que inevitablemente sostiene en el hall del hotel y en las oficinas del Festival; para algo habla tres idiomas y declara simpatizar con todo el mundo. En las entrevistas también es hábil. Preguntada si le gusta su propio film (**Yo también soy mujer**, una comedia en colores al estilo de las de Doris Day) contesta que lo importante es que el film guste a otros. Preguntada si sabía que su Grushenka de **Los hermanos Karamazov** era un papel ambicionado por Marilyn Monroe, contesta que adoraba a MM, la consideraba una de las grandes actrices del siglo y sabía que en ese momento (1957-58) MM no habría podido ser conseguida para ese papel por ningún productor, así que ella pudo aceptarlo sin desplazar a nadie. En estas y otras respuestas Maria Schell muestra ser una gran diplomática, una mujer que tiene cultura y la usa, que quiere quedar bien con quienes la rodean y sabe hacerlo. Algunos de los que la rodean preferirían verla más exigente consigo misma, más artista, menos cónsul.

LÍO EN PUERTA. El film húngaro **Tierra de ángeles** puede ser el centro de una controversia mayor. Antes del Festival, cuando la copia llegó a Buenos Aires, fue exhibida a autoridades del Servicio de Inteligencia del Estado (SIDE) y éstas casi impiden su presentación en el certamen, por entender que su cuadro de la gente humilde y su rebelión contra la opresión social (ubicada en la Hungría de 1912, por cierto) era una exhortación revolucionaria, prevista en las leyes de la Nación Argentina. Pero consultaron entre otros al Dr. Goti Aguilar, presidente del Instituto Nacional de

Cinematografía, y éste aconsejó respetar la libertad de expresión, mantener el film en el certamen y sugerir que sería fácil impedir luego sus exhibiciones comerciales en la república. Así se procedió, y sobre esa base la delegación húngara, que en ese momento estaba todavía en París, resolvió venir a Mar del Plata, desechando la otra fórmula agresiva de apelar por el incidente ante la Federación Internacional de Productores de Films, una entidad que supervisa festivales y que puede arruinar el futuro de los de Mar del Plata.

Pero ahora ocurre que el film húngaro es el mejor de todos los presentados al certamen, y sobre esa opinión hay unanimidad, en un momento en que ya se ha exhibido más de la mitad del material inscripto. Su posible competencia al gran premio sólo queda librada a dos films que todavía no han sido vistos: **A Child Is Waiting** de John Cassavetes y **The Loneliness of the Long Distance Runner**, de Tony Richardson, sobre novela de Allan Sillitoe. Si ninguno de ambos es de gran calidad, el film húngaro se lleva el premio de Mar del Plata, según toda probabilidad. Acá se produce el conflicto. El Jurado de la Crítica habrá de dar ese premio, que es comparativamente menor, ya que lo que cuenta en la opinión pública es el que otorga el Jurado oficial. Y a su vez, algunos integrantes del Jurado oficial parecen mostrarse remisos a conceder el premio al film húngaro, por clara que sea su estimación crítica por él. Confían en que el Jurado de la Crítica se haga cargo de esa distinción; confían en conformar al film húngaro con un premio al director György Révész. Para algunos de los integrantes del Jurado oficial, el problema ahora es tener el coraje de premiar un film comunista que tiene claro contenido social y que además es, inequívocamente, la obra de un poeta del cine. A ese coraje se podrán animar los extranjeros, pero muchos observadores dudan que hasta allí se animen Joaquín Calvo Sotelo (español, presumiblemente franquista), el productor francés René Pignières (en cuya competencia crítica no hay mayor confianza) y mucho menos los argentinos Lucas Demare, Enrique Faustín y Eduardo Borrás, tres hombres que ahora deben estar dudando sobre quedar bien con el SIDE o con el cine, con su futuro en la industria o con su conciencia. Hay once integrantes en el Jurado oficial y pueden pronosticarse una extensa discusión y una ajustada votación entre ellos.

UN FALLO POSIBLE. Dos días antes del final, y cuando falta exhibir sólo dos films importantes (**A Child Is Waiting** de John Cassavetes, **Noche de verano** del español Jorge Grau), el fallo permite ser adivinado. El Jurado oficial habrá de preferir seguramente **El mundo frente a mí** como mejor film del certamen, no sólo por su calidad sino porque en esa elección tendrá una honorable salida del gran conflicto político que le suponía premiar al film húngaro **Tierra de ángeles**. Para premiar al director los candidatos son el propio Tony Richardson y el húngaro György Révész. El mejor actor deberá decidirse entre Tom Courtenay y Michael Redgrave, con probabilidades para Vittorio Gassman en **Il sorpasso**. La elección de mejor actriz y mejor argumento es un gran misterio. La del cortometraje debería inclinarse por el checo **Razón y sentimiento** de Jirí Brdecka, que es obra de singular ingenio. El premio al mejor film de habla castellana es otro enigma, que reposa sobre la esperanza de que **Noche de verano** sea un film de calidad, porque los otros son una tristeza (**Las ratas** de Argentina, **Dulcinea** de España, **Tiburoneros** de México, con mejor chance para el último). Es muy probable que el Jurado de la Crítica se incline por **Tierra de ángeles**, el film húngaro que hasta cerca del final fue el único elogiado por la opinión local. El fallo se dará en la noche del sábado[9].

Delegación checa de visita

9 El Jurado oficial premió finalmente Tierra de ángeles como mejor film y dio un premio especial a **El mundo frente a mí**. Dino Risi fue elegido mejor director (**Il sorpasso**), Luis Alcoriza recibió el premio al mejor argumento (**Tiburoneros**), Wanda Luczycka a la mejor actriz (**La voz del más allá**) y Tom Courtenay al mejor actor (**El mundo frente a mí**). El Jurado de la Crítica también dio un gran premio a **Tierra de ángeles** y un premio especial a **El mundo frente a mí**.

Después de dos semanas en el Festival de Mar del Plata, que fueron agotadoras para mucha otra gente, una delegación del cine checoslovaco llegó a Montevideo. Está integrada por la actriz Valentina Thielová, que actuó en los espectáculos conocidos como *Linterna Mágica*, por el Sr. Eduardo Hais, director comercial de la entidad Film Checoslovaco, y por el Prof. Antonín M. Brousil, catedrático de la Facultad de Artes de Praga, hombre especializado en todas las disciplinas cinematográficas y reciente miembro del Jurado oficial que actuó en el Festival de Mar del Plata. La visita de estas tres figuras coincidió en Montevideo con el comienzo de una semana de cine checo, inaugurada el jueves en el cine Coventry, y que proseguirá hasta el miércoles próximo, con renovación diaria de programa.

Varios actos se realizaron desde la llegada de estas tres figuras. El jueves 28 ofrecieron una conferencia de prensa en la sede diplomática checa y en seguida se presentaron en el escenario del Coventry; el viernes 29 visitaron Canal Doce, donde fueron entrevistados a mediodía ante el público de televisión; en la tarde del viernes se presentaron en Cine Club del Uruguay, en otra entrevista combinada con la exhibición de diversos cortos checos. Así los tres procuraron difundir un mejor conocimiento del cine checoslovaco, una industria que está centralizada en el Estado, pero que suele mostrar una variedad temática y una competencia expresiva muy superiores a lo que puede esperarse de una industria dirigida.

Fueron muy variados los diálogos de los tres checos con la prensa local, no sólo por la diversidad de idiomas en que debió realizarse ese intercambio (en checo, español, italiano, francés e inglés) sino por el amplio registro de los temas tratados. Dos puntos merecen señalarse en especial. Uno es la representación checa en el propio Festival de Mar del Plata, que fue hecha con el film **La ninfa**, basada en una ópera de Dvorak. El film es insatisfactorio para un certamen cinematográfico, y así fue señalado oportunamente por la prensa, pero hay que saber que con él hubo que sustituir a **La muerte de Tarzán**, un film de Jaroslav Balík que formula una crítica contra la sociedad actual y que debió ser retirado del certamen, a pedido de las autoridades del Festival; la idea del asunto es devolver a la civilización a un joven criado en la selva y llegar a formular su preferencia de ésta sobre la ciudad.

El otro punto a destacar es la opinión del Prof. Brousil sobre los festivales cinematográficos de la actualidad. Cree que en ellos debe ponerse el acento sobre la parte cultural y desechar paulatinamente el aspecto frívolo y mundano. Celebra en ese sentido que Mar del Plata realice anualmente un Congreso de Teóricos, donde se reúnen intelectuales de diversos orígenes, pero discrepa en cambio con la organización específica que se dio al último congreso, donde se llamó a opinar sobre *El cine y la gran ciudad*, en lugar de hacerlo sobre temas de mayor importancia inmediata, como pudieron serlo el cine argentino y el latinoamericano. El mismo Brousil era una de las personalidades invitadas al Congreso, y le hubiera complacido oír hablar sobre los inmensos problemas de producción y difusión que tiene el cine latinoamericano, pero recién cuando llegó a Buenos Aires descubrió que el tema no era el deseado y que en cambio se le pedía una ponencia sobre temas de sociología que realmente no podía preparar abruptamente y fuera de su país. En otros sentidos, el Prof. Brousil destacó reiteradamente la necesidad de que Mar del Plata no sea sólo un festival internacional, al nivel de Cannes, Venecia o Karlovy Vary, sino también un festival latinoamericano, que permita el conocimiento y la competencia de los países cercanos y que amplíe a ese defecto los rubros de premios para el corto metraje. Cree que el acento latinoamericano daría a Mar del Plata una atracción propia ante estrellas, productores, distribuidores y periodistas procedentes de Europa y de Estados Unidos. Sería, por otra parte, una buena maniobra de difusión para un cine latinoamericano que necesita justamente mercados europeos y que puede obtenerlos si muestra adecuadamente sus productos. Esta ponencia del Prof. Brousil, expuesta minuciosamente en varias oportunidades, tropieza con las opuestas de los productores argentinos. Como es sabido, fue difícil obtener un film argentino para el mismo festival de Mar del Plata, porque pocos productores facilitaban los suyos, y sólo por decisión expresa y compulsiva del Instituto Nacional de Cinematografía se eligió a **Las ratas** de Saslavsky para aquella competencia. En general, los

productores argentinos piensan y dicen que Mar del Plata es un festival inadecuado para ellos. Habría que recibir su opinión para el tono latinoamericano de su festival que Brousil pide reiteradamente. Pero está claro que la propuesta checa tiene un sentido y por él se podría abogar con fundamento.

El Prof. Brousil prefirió ser muy discreto sobre las gestiones internas del Jurado oficial que él integró y que terminó por elegir a un film húngaro como el mejor del reciente certamen. Fingió sorpresa ante todo comentario sobre ese territorio secreto y superó las preguntas indiscretas con un humor refinado y tranquilo. Es un hombre de enorme simpatía, que parece estar comprendiendo siempre a su interlocutor por encima de las barreras del idioma. No pudo conquistar en Mar del Plata el Premio a la Simpatía, sin embargo, porque ese premio está reservado a actrices, que son obsequiadas en el caso con una auténtica perla que se llama Perla del Atlántico y que es donada anualmente por la joyería Ricciardi. En el Festival de 1963 la perla fue obtenida por la actriz Valentina Thielová, que se sintió muy honrada y que ahora ha debido mostrar la perla en varias reuniones y en la televisión.

Algunos estrenos del Festival

Mi vagabundo (*Burari burabura mongotari*, Japón, dir. Zenzo Matsuyama) es una prolongada lata sentimental sobre un enérgico haragán que pide limosna, tiene dinero pegado al cuerpo, recorre Japón sin hacer nada y se ve envuelto en dos aventuras simultáneas. Una es con una mujer que también tiene hábitos bohemios y que sabe sacarle el dinero. Otra es con dos niños abandonados que lo toman por un tío y que le excitan hábitos paternales y sedentarios. El final del asunto es el más obvio después de muchas vueltas que será mejor no recordar. El film tiene un color estupendo, debidamente explotado en los paisajes y en numerosas imágenes de calles y de multitudes, con algunos juegos de cámara (acercada y alejada de los personajes, movida entre sitios difíciles) que hablan de una técnica superior. Aparte del color, no tiene nada. Cada pocos minutos los diálogos inciden sobre la precariedad de la vida humana, sobre la bomba atómica de Hiroshima y sobre la amenaza de una guerra nuclear entre Rusia y Estados Unidos, pero esos monólogos tienen tan poco asidero dramático que sólo conseguirían resbalar en la percepción del público. Los monólogos son por otra parte un sistema narrativo mayor en todo el film, que jamás arma una situación de conflicto y se confía a lo que cada personaje diga de sí mismo y del mundo que le rodea. Hay cine mejor en Japón, como todo el mundo sabe, pero es difícil embocarlo en festivales, y toda la experiencia de Mar del Plata en la materia ha sido un desastre, incluyendo la de 1963.

Como se señaló anoche en la sala, lo único que le faltaba a este Festival es que tampoco las películas valieran la pena. Pero esa alarma es prematura y derrotista. Hay que confiar en otros títulos y en una organización que recién ahora se encarrila.

La voz del más allá (*Gloz z tamtego swiata*, Polonia, dir. Stanislaw Rózewicz) se propone mostrar cómo trabajan los curanderos y los videntes. En las primeras escenas, una mujer que cree ver espíritus es enviada a consultar a un "doctor sin diploma", pero lo que sale de allí es una rápida sociedad de ambos. Hay varios engañados por esta sociedad. Una vieja sirvienta mantiene a la espiritista en su casa, creyéndola una santa. Una telefonista soltera y pasada de años es mantenida en la esperanza de recobrar su apariencia juvenil y quizá reconquistar alguna vez al lejano novio que se fue a Australia hace siete años. Una niña paralítica, sin esperanza de curación, es sugestionada con dos bolitas de metal, sobre la base de que se curan aquellos cuerpos que realmente quieren curarse. El caso más importante es el de una anciana viuda, a la que se invocan voces de su difunto esposo para hacerle entregar al doctor sin diploma todas sus joyas y dinero. En los cuatro casos se llega a alguna forma de frustración, y en uno de ellos a provocar la muerte de la víctima, después que ésta ha desconfiado. El final del asunto tiene un efecto deliberadamente suspensivo: el

falso médico ha huido, quizás es el mismo que ahora se instaló a la vuelta de la casa.

El asunto está expuesto con marcada tranquilidad por el libreto, en una serie de entrevistas entre esos personajes. Hay momentos en que el film obtiene alguna suerte de sugestión, sea porque apela a legitimar las fuerzas espirituales que mantienen vivos a los enfermos a los incurables (tenga o no diploma su médico), sea por la concisión que presenta el sueño de una de las víctimas, sea por la hábil elipsis con que informa, indirectamente, la muerte de uno de los personajes o la huida del médico. Pero sólo se trata de momentos. El film padece de una abrumadora lentitud, salta de una línea argumental a otra sin preocuparse de la ilación y da siempre la idea de que el lenguaje cinematográfico ha importado menos que la profilaxis social intentada en el tema. Es excelente la interpretación, con puntos altos en Kazimierz Rudzki como el médico, Wanda Luczycka como su socia y Tatjana Czechowska como la anciana viuda que es la víctima principal. Este es el segundo film que se conoce en Sudamérica del director Stanislaw Rózewicz, pero está muy lejos de las calidades rítmicas y dramáticas que el hombre había mostrado en Danzig, corredor de sangre (1958), un título integrante de toda una brillante cosecha del cine polaco durante 1956-60.

Colegas (*Kollegi*, Unión Soviética, dir. Aleksei Sakharov) es una versión múltiple, rusa y moderna de los dramitas americanos cuyo mejor modelo fue la serie del Dr. Kildare. Los colegas son tres médicos recién recibidos, muy amigos entre sí, que conversan al principio sobre las ventajas e inconvenientes de su profesión y luego se separan hacia distintos trabajos. Dos de ellos ambicionan la vida del mar, pero aguantan una primera etapa de vigilancia higiénica en el puerto, controlan la cantidad de cucarachas en distintos barcos y llegan a impedir que un corrupto ciudadano soviético se beneficie de una partida de harina en la que habían encontrado garrapatas. El tercero se resigna a ser el médico joven de un pueblito, hace el bien sin mirar a quién, se enamora con todo fundamento de su hermosa enfermera, se ve complicado por la visita de la novia que vuelve desde Moscú y se enfrenta con un villano ebrio y grosero que aspira a matarlo.

Como asunto y como tratamiento dramático todo el film es de una simpleza ofensiva. Hay toques modernos en el tratamiento cinematográfico, desde una fotografía ambiciosa y móvil hasta los acordes ocasionales de jazz en la banda sonora. Pero la concepción general recuerda a las peores épocas del realismo socialista; personajes enterizos, discursos sobre la conducta, exaltación del bien colectivo, condenación de la desidia, la rutina, la negligencia o la torpeza que hacen difícil a la vida social. Del film se transparenta la existencia de una juventud soviética que baila y que hasta usa algún bikini, pero también se deduce que esa juventud hace un arte dirigido y protegido, en el que hay que inventar villano de cartón para hacer lucir a los héroes de cartulina. Es muy buena la actuación del joven V. Livanov, un delgado nueva ola que no parece galán ruso y que está en Mar del Plata con la delegación. Fue debidamente ovacionado.

La isla (*A ilha*, Brasil, dir. Walter Hugo Khouri) era una promesa de un joven director, que tiene antecedentes talentosos (**Na Garganta do Diabo**)[10]. Es también una desilusión. Con un ánimo de remedar algunos temas de **L'avventura** de Antonioni, el director y argumentista cuenta aquí los conflictos internos en una partida de diez personas con quienes un millonario hace una excursión en yatch hasta una isla cercana. Los trazos de ambición, de corrupción moral, de tendencia suicida van surgiendo de su conversación y llegan a un nuevo enfoque cuando el azar retiene al grupo en la isla, sin poder volver a la ciudad. Por el medio de este asunto hay una anécdota sobre la búsqueda de un tesoro que estaría enterrado en algún lugar de la isla y que provoca expediciones a fosas profundas, peleas entre los personajes y alguna muerte.

En los dos planos posibles de su creación el film es muy insatisfactorio. Como intriga de acción y de investigación a la manera policial el asunto no crea mucho suspenso, no tiene mucha lógica interna y deja al final tantos cabos sueltos que es imposible tomarse en serio sus planteos. Como descripción psicológica, a la manera de lo que Antonioni había mostrado en la primera parte de

10 Ver página 41 (edición 1960, “Algunos estrenos del Festival”).

L'avventura, el film está aún más corto. Se apoya en oposiciones muy elementales, se excede en la conversación, se estira a crisis de alcohol, de risa y de énfasis dramático que suscitan a una permanente incredulidad. Es penoso desilusionarse de khouri, un hombre joven que tiene antecedentes de mérito, y a quien se ha visto en este Festival preocupándose de la recepción pública a su film. Sólo ha encontrado objeciones. Ha querido hacer un film comercial, cuyo tema seguramente no le importa, y luego lo ha presentado en un certamen.

Las ratas (Argentina, dir. Luis Saslavsky) utiliza una novela de José Bianco, publicada hace unos veinte años, para formular un triángulo similar al de *Fedra*: mujer enamorada del hijo de su marido (Aurora Batista, Alfredo Alcón, Juan José Míguez). En la intriga asoman otro hijo más joven que toca el piano, una tía anciana que desconfía de todo, una muchacha que podrá ser rival de amores y algunas circunstancias artificiales para que el drama explote en una muerte que será presentada como un suicidio.

Esta anécdota no es narrada linealmente. En los diez minutos iniciales y tensos, empieza a presentarse la muerte final, un entierro, una pelea, y luego se retrocede a un larguísimo *racconto*, que permite interpretar ambiguamente aquella resolución del asunto. Esa ambigüedad es el aporte de José Bianco, lector y traductor de Henry James. Todo el drama restante es muy flojo de situación y de diálogo, como en el cine argentino de veinte años atrás. Lo que ha puesto el director Luis Saslavsky es una calidad exterior de fotografía y de compaginación, con ese buen gusto un poco rebuscado y extremista que caracteriza a su obra de los últimos 25 años, desde **La fuga** e **Historia de una noche**. Con todas las salvedades a la página exterior, en la que importa decisivamente el fotógrafo Antonio Merayo, y con las otras salvedades a favor de Alcón y de Aurora Batista, el resto de **Las ratas** es viejo drama sin importancia. Puede impresionar a la gente ingenua, porque Saslavsky le complica el orden de la narración, pero otros seres más despiertos saben que esa complicación está puesta para impresionar.

El maniquí (*Vaxdockan*, Suecia, dir. Arne Mattson) propone como protagonista a un joven neurótico que se siente muy solitario, roba un maniquí en la fábrica de la cual es sereno, lo lleva a su pieza y tiene con el muñeco muy peculiares sesiones de amor. Entonces el maniquí cobra vida, lo que trae celos, ataques de locura y una tragedia final.

En manos de Luis Buñuel este tema fantástico pudo haber sido un espectáculo obsesivo. En manos de un poeta pudo haber sido un film lírico. En manos de Arne Mattsson, que es un mediocre, el asunto se convierte en largas tiras monologadas, casi todas las cuales están a cargo de Per Oscarsson como protagonista. La única habilidad del relato es la de establecer que el maniquí parezca una mujer sólo cuando está junto al protagonista, y sea claramente un muñeco en todo otro momento; esta distancia lleva a entender todo el tema como una locura del protagonista y no como un suceso real. Pero esa misma sensatez crea un grave inconveniente, al llevar toda la narración a un plano puramente naturalista, privado de la locura y de la poesía que pudieron surgir del relato. El registro emocional del film es casi siempre la chatura y a los veinte minutos de demencia del protagonista y de diálogos peleados con la mujer que fue maniquí (Gio Petré) es imposible preocuparse mucho más del problema. En el plano naturalista, la narración es correcta al principio y deriva a lo artificioso en todas las relaciones entre el personaje y sus vecinos de pensión: son estas prolongaciones las que provocan la impaciencia del espectador a mitad del metraje.

Arne Mattsson fue famoso hacia 1951 porque hizo conocer mundialmente los atractivos eróticos del verano sueco (**Un solo verano de felicidad**), pero es un director privado de toda sutileza dramática, como lo probó en **Por los ardientes amores de mi juventud** y en **Salka Valka**. Previsiblemente, **El maniquí** demuestra que la obra del director no se mejora con temas más originales.

Tiburoneros (México, dir. Luis Alcoriza) enfoca la vida de los pescadores que arriesgan su vida,

las mujeres que los esperan, los negocios que les hacen discutir y la amistad que se traba entre hombres rudos y simples. Pudo haber sido un semi-documental interesante, y efectivamente lo es en la medida en que el equipo de realización se ha volcado con sus cámaras sobre las barcas y bajo el agua. No es fácil fotografiar tiburones en acción, pero el film lo hace.

Lamentablemente, el film es mexicano y tiene un argumento. Se concentra en el pescador Aurelio, que ha llegado a ser patrón de su equipo, tiene barca propia, alquila barcas a otros, tiene una amante en la costa y un día vuelve a la ciudad llamado por la mujer y los hijos que hace años dejó atrás. Como era previsible, el hombre no se adapta a la ciudad y vuelve a la vida errante, una resolución que era fácil adivinar en los primeros minutos. Toda la parte argumental es larguísima, charladísima, complicadísima. No da bastante motivación para que Aurelio vuelva a la ciudad: los hijos dicen que lo necesitan, pero es evidente que exageran. Y no da bastante motivación para la vuelta. Aurelio se siente incómodo, pero el espectador no sabe por qué. En todo lo que sea argumento y diálogos, el film hace perder el tiempo con una dramaturgia primitiva. En lo documental, que gusta tanto a los extranjeros, el film es más competente, pero tiene una manifiesta inclinación por la crueldad. Lleva a primer plano las cuchilladas, los ojos tuertos, las tripas que caen, y obliga a recordar que el director Alcoriza ha trabajado como libretista de Buñuel. Ese entusiasmo por temas siniestros requiere otra grandeza.

El mundo frente a mí (*The Loneliness of the Long Distance Runner*, Gran Bretaña, dir. Tony Richardson) enfrenta a un joven delincuente inglés, salido de la clase obrera, con un reformatorio peculiar, donde los dirigentes hacen practicar intensivamente el deporte a los pupilos, en parte como forma de una disciplina y una aplicación de energía que podrían ser agresivas, en parte como procedimiento para integrar un equipo propio, capaz de enfrentarse con equipos de otros reformatorios o colegios. Allí el protagonista llega a ser el "corredor de larga distancia" a que se refiere el título original y es justamente en una carrera final, que él podrá ganar o perder a su arbitrio, que se decir su actitud frente al colegio y de hecho frente a la sociedad que le rodea. Toda esta descripción de personaje y reformatorio está entrelazada, mediante sucesos *racconti*, con el relato de cómo el protagonista llegó a delinquir. Y aquí es donde el film dice lo suyo, porque ese retrato es la historia de una rebelión, una disconformidad con un cuadro social de subordinada. En el conjunto, las dos líneas narrativas del film dejan entender una crítica a la sociedad británica, a sus diferencias de clase, a la falsedad de practicar el deporte, la disciplina, la corrección, cuando al mismo tiempo hay tanta injusticia, tanto problema social.

El film está claramente emparentado con Todo comienza el sábado[11] de Karel Reisz, y se basa como él en una novela de Allan Sillitoe, uno de los más conspicuos representantes de la nueva literatura británica, uno de los "iracundos" que no quiere ser clasificado como tal. La dirección de Tony Richardson, la fotografía de Walter Lassally, la interpretación de Tom Courtenay en el protagonista y de Michael Redgrave en el gobernador del reformatorio son de una excelencia continua. El estilo es sobrio y preciso, sin caídas literarias para dar su mensaje, con humor en los diálogos y con un cuidado equilibrio para dar el vaivén de presente y pasado con el que se integra la narración. Este es un film sobre el que habrá que escribir más largamente cuando se acerque su presentación pública, pero cabe adelantar que sedujo aquí a la crítica y a los observadores más exigentes.

Los inconstantes (Argentina, dir. Rodolfo Kuhn) se exhibió en una sala céntrica de Mar del Plata, fuera de todo concurso, como parte de una serie de funciones paralelas dedicadas al cine argentino. Estas funciones tienen un sentido, primero porque en el Festival se ha congregado la prensa internacional y extranjera, lo que es un buen marco para la difusión de material, y después porque también existe una Convención de Distribuidores, que vino especialmente invitada a ver cine argentino, con la chance de comprarlo para el exterior. En la serie figuran **Dar la cara** (Martínez

11 Ver página 62 (edición 1961, "Algunos estrenos del Festival").

Suárez), **La terraza** (Torre Nilsson), **La cifra impar** (Antín), **Los inundados** (Birri), **El perseguidor** (Wilenski) y muchos otros films. Si hay que atender particularmente a **Los inconstantes** es porque éste es el segundo film largo de Rodolfo Kuhn, que con **Los jóvenes viejos** obtuvo hace un año las más singulares distinciones de la crítica argentina, culminadas pocos días atrás con su elección como mejor film de 1962 en una votación escrupulosa de la Asociación de Cronistas.

Quienes discreparon violentamente con **Los jóvenes viejos** y consideraron que era un film retórico, inflado, pedante, sintonizado astutamente en las ondas de Antonioni y de Fellini, eran en aquel momento una minoría. Ahora otros les están dando la razón y es difícil sustraerse a la satisfacción de haber formulado en tiempo una profecía y encontrarla ahora muy cumplida. El segundo film de Kuhn tiene ciertamente virtudes adjetivas y laterales de un aficionado que ha visto mucho cine y que tiene por él cierto entusiasmo nato. Tiene buena fotografía, por ejemplo, con una marcada predilección por los planos primerísimos, las imágenes sombrías, los contrastes a distancia, los movimientos difíciles en salones cerrados. Pero en cambio no tiene buena compaginación, quizá porque el libreto no se preocupa de hilar una secuencia con otra y entonces el montaje no tiene otra salida que la yuxtaposición, lo cual suena como una simpleza entre tanta elaboración formal de la cámara.

La mayor deficiencia de **Los inconstantes** es, previsiblemente, la dramática. Sus personajes son un grupo de jóvenes de ambos sexos, que fingen descansar de sus afanes concentrándose en el balneario de Villa Gesell, para bailar, tocar la guitarra, hacer el amor, dormir y comer a cualquier hora, olvidarse del mundo. El film hace imposible seguir un rastro adecuado de las cinco o seis parejas (y de sus intercambios) que reciben atención principal, porque no hay mayor diferencia entre todos ellos, excepto la de que los hombres se distinguen de las mujeres. Todos beben, se tiran en la cama, se duermen en la playa, bailan, conversan, discuten. El tono general es el de la exacerbada angustia de la época: una reiterada constancia de la propia incertidumbre, de la indecisión, del capricho que tiene el sexo y el sentimiento. Para mostrar ese cuadro, que podrá o no ser auténtico de Villa Gesell (esa autenticidad ha sido discutida en la prensa, con cartas abiertas y polémicas febriles), Kuhn utiliza un lenguaje literario, retórico. Sus dos especialidades son la frase cínica (*Me encanta el mar a la mañana, después del whisky*) y la frase profunda (*Cada vez que ves, que sentís, que tenés conciencia del mundo, no entendés nada*). La otra especialidad adicional es la frase corta y el silencio largo, la mirada al infinito, el tono grave, una actitud de pose solemne que el lenguaje popular denomina "ratones" y que Kuhn se toma muy en serio como expresión de la angustia del siglo. Entre sesiones de guitarra y de bongó, de bailes frenéticos y de paseos por la playa, los protagonistas de Los inconstantes no parecen conocer una vida normal o una verdadera diversión. Están entusiasmados con su propio drama interior, se torturan con frases claves y conductas arbitrarias, se hablan sin mirarse y están continuamente en la actividad de *dejame, yo me entiendo*. En esta obsesión hay desde luego una realidad, y nadie debe creer que Kuhn ha inventado la angustia metafísica. Lo malo es que esa angustia debería ser una porción menor de la vida de seres reales. Cuando Kuhn finge que con ella da el tono de ocho o nueve personajes y los hace vivir siempre en ese tono, sin detenerse y sin distraerse, está deformando la realidad de la que parte. O, mejor, está colocando la angustia como un producto exportable, junto a las Nuevas Olas y a las expresiones del sentimiento irracional. Su film es mucho más falso, más retórico y más inflado que Los jóvenes viejos y no se habría producido si él mismo y su productor hubieran sabido ver a tiempo la mentira artística del primer paso. Ahora es demasiado tarde. Ahora todo lo que puede hacer con ese libreto informe en el que no ocurre nada, es recortarle un poco los excesos verbales (esa sensación *que se me ha vuelvo fango en la boca contrahecha*) o recortarle las alusiones cinematográficas de un director que no puede olvidarse del cine ajeno, como ese penoso fragmento en el que Elsa Daniel pasea con su galán y le pregunta de pronto si vio Hiroshima Mon Amour. Sí, la vio. También vio films de Antonioni, también está al tanto de la juventud quemada, también está cansado de James Dean y derivaciones. Ahora quiere ver algún talento más fresco, más sincero, más

creador, menos creído de la importancia propia, menos seducida por los diálogos altisonantes[12].

Dulcinea (España, dir. Vicente Escrivá) es otro caso de inflación. Propone una prolongación de los temas de Don Quijote, donde Aldonza, moza de cuadra que debió ser fea, recibe del caballero la carta que la idealiza como Dulcinea. Desde entonces se transforma, echa a andar por el mundo, besa a los ulcerosos, ayuda a los moribundos y es finalmente enjuiciada por bruja ante un tribunal sumamente inquisidor, donde ella no quiere reconocer su propia identidad y se empeña en ser Dulcinea la legendaria. El asunto está tomado de una pieza de Gastón Baty, lo que explica la frondosidad de sus diálogos y el énfasis teatral con que se resuelven las situaciones, aunque estén escenificadas sobre los campos. A ese plan se agregan los empeño del director en ser un cargoso. Tiene un tema español pero lo deja interpretar por Millie Perkins (que es demasiado bonita para el caso), por Cameron Mitchell y por el italiano Folco Lulli. Tiene un tema de cierto sentido idealista, donde el espíritu del Quijote se prolonga en su amada, y no atina a sugerirlo con situaciones y diálogos, sino a inflarlo de la peor retórica. Tenía oportunidades para el humor de la picaresca española y las desperdició sin acertar alguna. Su largo plomo culmina en un proceso similar al de Juana de Arco, sin un Shaw para escribirlo. Está bien fotografiado en blanco y negro (por Godofredo Pacheco), utiliza construcciones y vestuarios del siglo XVI y está comentado por la menos imaginativa y más ruidosa partitura que haya escrito Giovanni Fusco, al solo efecto de despertar reiteradamente a su público.

La ninfa (*Rusalka*, Checoslovaquia, dir. Václav Kaslik) transcribe una ópera de Anton Dvorak, aparentemente sin la menor síntesis, a juzgar por la extrema duración del film. Se ha gastado mucho dinero en la transcripción, cuyo despliegue de color, escenografía y vestuario puede recibir del Hollywood de más florecientes épocas. Pero el resultado tiene muy poco que ver con el cine. Es una ópera enteramente cantada y a menudo bailada, que cuenta cómo la Ninfa sale de las aguas para ser mujer, conquista al príncipe, lleva encima un maleficio y tiene algunos contratiempos. El asunto no es muy comprometedor, la música no es muy seductora y la persistencia en el canto, sin respiros de silencios poéticos ni de diálogos prosaicos, puede abrumar a espectadores comunes. El film está hecho para gustadores de la ópera, con efectos fotográficos y coloridos especiales para aficionados a las más superficiales bellezas plásticas. En un certamen estrictamente cinematográfico esta **Ninfa** está fuera de lugar. Debió quedarse en sus aguas.

En un papel de vieja y horrible bruja aparece aquí Jirina Sejbalová, una actriz superior que algunos recordarán por sus maduros papeles de Hoyos de lobos y de Romeo y Julieta en las tinieblas. Tiene mucho maquillaje arriba y una voz prestada, pero obliga a recordar que existe otro cine checo, apto para festivales.

Deliciosa juventud (Das-schwarz-weiß-rote Himmelbett, Alemania Occidental, dir. Rolf Thiele) se ubica en una acaudalada familia burguesa de principios de siglo, expone divertidamente lo mujeriegos que son sus hombres, lo déspotas que son sus mujeres, lo correctos que parecen todos en la formalidad exterior de disciplina doméstica, veneración por la patria y por las viejas glorias militares. Ese prólogo sirve como antecedente para demostrar lo mujeriego que saldrá el hijo mayor, sin desearlo mucho. A los 18 años este muchachito ya ha conquistado a la vedette francesa del teatro de revistas; entonces lo alejan a un internado, bajo vigilancia de una directora severa, pero al rato ya es perseguido por la mucama, por una vecinita y por la misma directora que debería

12 A favor de Kuhn debe decirse que fue el primero en comprender el retroceso de **Los inconstantes**, lo que le permitió hacer después su excelente **Pajarito Gómez** (1965).

vigilarlo. De aquí sale un romance que el relato estira con separaciones, hasta que la guerra de 1914 coloca al muchacho en la alternativa de quedarse con una mujer o cumplir su obligación militar.

Hay algo de sátira y mucho de picardía en todo el asunto. Al principio es divertido, no sólo por su planteo irrespetuoso sino porque el director Rolf Thiele, que alguna vez hizo Rosemarie entre los hombres, inventa ingeniosos recursos para la escenificación. Iguala a una mujer déspota con un cuadro de militar severo, reparte dos rostros en dos espejos a los extremos de la pantalla, inventa un curioso movimiento bajo y sobre la cama para establecer los cariños y discusiones de una pareja. El director es un ingenio reconocido, tiene buen gusto para la reconstrucción de época, agrega toques de humor en cada incidente. Pero el asunto no resiste más allá de esas mejoras de detalle. A los veinte minutos el relato ya parece estirado en lo que no importa y después se sigue estirando más y más. Las ideas del director deberían haber comprometido, un poco más a fondo, a las ideas del libreto, que se queda muy rápido sin nada interesante que contar. En el papel protagónico figura Thomas Fritsch, un joven de pelo excesivo, que es hijo de Willy Fritsch, integra la delegación alemana y tiene encantadas a las mujeres de todas las edades. Su carrera podrá ser la del personaje, pero eso no será llegar muy lejos.

1996

Volver a Mar del Plata

Una consecuencia de la gestión de Julio Mahárbiz en el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales durante el menemismo fue la imprevista resurrección del Festival Internacional de Mar del Plata, abandonado durante décadas tras su apogeo en los ‘50 y ‘60. El relanzamiento se produjo en noviembre de 1996 y fue celebrado por el público y por una mayor parte de la crítica, pese al descalabro organizativo en que se realizó y a las denuncias de irregularidades administrativas que los periodistas Jorge Lanata y Silvina Chaine hicieron públicas en dos emisiones sucesivas del programa periodístico *Día D*.

H.A.T. fue invitado a asistir con todos los gastos pagos, en virtud de su trayectoria, pero decidió hacerlo como periodista de *El País* y cubrirlo para la página de Espectáculos que entonces dirigía Jorge Abbondanza, además de reemplazar a un colega ausente en el jurado de la crítica. Aún no se había generalizado el uso del correo electrónico, por lo que H.A.T. escribía sus notas a máquina y las enviaba por fax a la oficina de *El País Cultural*, donde Álvaro Buela debía volver a tipearlas y a pasarlas a la redacción. A continuación se reproduce la cobertura completa, tal como fue publicada por *El País* entre el 10 y el 18 de noviembre de 1996, con el agregado de una nota que quedó inédita, aparentemente por falta de papel en la máquina receptora. Dado que los films exhibidos en el evento no habían sido aún estrenados comercialmente y una mayoría no tenía título definitivo en castellano, se han mantenido todos los utilizados en el texto original.

Sábado 9

MAR DEL PLATA (Especial para *El País*, por H.A.T.) La inauguración del XII Festival se realizó, como era previsible, con la abundancia y el despliegue de un país que quiere poner su mejor cara ante el visitante extranjero. Abundaron los periodistas y la televisión, abundaron las multitudes en la plaza frente al Salón Auditorium, fueron largos y convencionales los discursos con que Menem, Duhalde y Mahárbiz abrieron la primera función. Buena parte de lo que la TV recogía era pasado ante las multitudes en una pantalla gigante, para un público de centenares, contenido por barreras metálicas, mucha policía y docenas de voluntarios con uniformes que procuraban enderezar el tumulto. Uno de sus resultados fue la silbatina con que la muchedumbre saludó cada aparición de Menem en la pantalla gigante. Hasta los fuegos artificiales que cruzaron el cielo después de la primera película, la multitud siguió allí, preguntándose si esa mujer de traje largo y verde era o no era Rachel Welch (era) y quién podría ser ese señor con exótico sombrero tejano de alas anchas. Era Percy Adlon, director de **Bagdag Café**.

Detrás de la abundancia estaba en desorden, que en el primer día afectó en especial a la prensa. Los carnets de acreditación que debieron estar prontos no lo estaban o no se encontraban. No había gacetillas informativas ni fotos. Había periodistas con entrada a la primera función, que era invitación separada, y otros periodistas que no pudieron conseguirla. Este es el ABC de todo festival de cine y sólo puede alarmar a los novicios en la materia. Desde el segundo día el mundo

comienza a arreglarse. Apenas se pueda, habrá que ocuparse de 140 películas distribuidas en ocho salas, todas las cuales, dicen aquí, han sido puestas a punto en los últimos tres meses. Sólo que es imposible cubrir 149 películas en diez días.

Survivng Picasso termina por ser un título lacónico y exacto para describir las penurias de quienes compartieron en algún momento la vida del celebrado pintor. El hombre era autoritario, orgulloso, intolerante, promiscuo y, en definitiva, el marido que una madre no recomendaría a su hija adolescente. Entre las víctimas que desfilan en el relato figuran su hijo, su chofer y su secretario Sabrtés, un hombre que reconoce ser humillado por Picasso, a lo largo de años, pero agrega que sin humillación diaria se sentiría mal. Y figuran, sobre todo, las muchas mujeres que se llamaron Olga, Marie-Thérèse, Dora, Jacqueline y sobre todo Françoise, que lleva el hilo de la narración y agrega alguna explicación en banda sonora. Todas ellas entran y salen de la vida de Picasso, dejando o llevando hijos de diversas edades y anunciando que ese hombre es insoportable. Todas podrían decir, remedando a Mark Twain y el tabaco, que "abandonar a Picasso es muy fácil. Yo misma lo he abandonado docenas de veces".

El punto notable de esas tragicomedias es la voluntad de ser esclavas que todas ellas manifiestan en algún momento y que molestará con certeza a las portavoces del feminismo. Quienes protesten deberán recordar, sin embargo, que esas historias fueron realidades y que el libreto de la película fue escrito por una mujer.

Todo el asunto daba para una comedia dramática entre cuatro paredes, discutiendo los juramentos, las infidelidades, los celos y las protestas, pero el director James Ivory y su equipo ambicionan mucho más. Abundan en Picasso mismo mientras pinta o dibuja. Marcan todo el entorno de los marchands y el dinero, el detalle circense, la corrida de toros, los pueblos primitivos de Francia donde Picasso gustaba recluirse.

Anthony Hopkins consigue con su Picasso una de las mayores interpretaciones de su carrera, desde la celeridad con que rezonga a alguna de sus amantes, hasta la euforia juvenil, casi de payaso, con que se divierte en fiestas populares o juega con sus niños. Todo el elenco es excelente, en parte porque director y libretista eligen momentos críticos de cada personaje para narrar espinosas relaciones.

Domingo 10

MAR DEL PLATA (Especial para *El País*, por H.A.T.) Las objeciones a la organización del XII Festival han sido mayores en los primeros dos días, en buena medida porque muchos periodistas se sintieron perjudicados en carnets, entradas, hoteles, material informativo. Después surgieron los desarreglos en la programación, que parecía muy bien planeada, pero que se resintió porque algunas películas no llegaron a Mar del Plata y debieron ser sustituidas. Este segundo conflicto deberá ser corregido con boletines diarios de programación actualizada. Entonces aparecieron los directivos mayores, Julio Mahárbiz y Héctor Olivera. Se hizo algún retoque en la plana mayor de funcionarios y se resolvió, con buen fundamento, concentrar conferencias de prensa en el mismo sitio y a las mismas horas, para atenuar el caos de los dos primeros días. Una parte del caos debe ser atribuido a la misma abundancia de periodistas, una masa humana que procedió de toda provincia argentina y de toda estación de radio o TV. No hay organización que pueda satisfacer las demandas de esa muchedumbre, cuyos comentarios terminarán por ser el prestigio o desprestigio del festival.

Un par de películas requieren atención, porque están en la competencia oficial.

Aunque las gacetillas de prensa no lo dicen, **Agente secreto** es una segunda versión de **Sabotaje** (1936), uno de los primeros clásicos de Alfred Hitchcock en su período inglés. Hay algunas diferencias menores en la anécdota, debidas con certeza a que la segunda versión es más fiel a la novela de Joseph Conrad. Como lo aclara una advertencia inicial, en 1880 Inglaterra recibía a inmigrantes con mayor generosidad. Algunos de ellos eran anarquistas y el comercio de bombas y explosivos era toda una profesión. En ese clima de conspiración permanente, el agente secreto de la embajada rusa (zarista) debe cometer un atentado inútil y así justificar algunas medidas represoras del gobierno inglés. Entre disimulos y susurros la intriga deriva a tres muertes y una traición mayor.

Hitchcock había aprovechado el tema para algunos momentos de suspenso, incluyendo el célebre viaje de un adolescente (Desmond Tester), que lleva una caja en un ómnibus sin saber que está transportando una bomba. El suspenso no es la elección del director Christopher Hampton. Prefiere la esmerada recreación de época y el dibujo de las torcidas psicologías en media docena de personajes. En la línea dramática que ya mostró en el libreto de **Relaciones peligrosas** (*Dangerous Liaisons*, Stephen Frearts-1988) y de la más reciente **Carrington** (Hampton-1995). Para ello cuenta no sólo con el clima que supieron conseguir, escenografía, vestuario y cámaras, sino con excelentes intérpretes, como Bob Hoskins (también coproductor), Patricia Arquette como mayor víctima inocente y Christian Bale como el joven que lleva la bomba sin saber. Aun mayor es el traficante de bombas que compone Robin Williams y que es fuerza motriz de la trama. Por algún retorcido motivo de contratos, el nombre de Williams no aparece acreditado en el elenco ni en la publicidad, agregando una perversidad más a su figuración. Igualmente poderosa es la partitura musical de Philip Glass, con un sombrío violoncello de solista y un pequeño conjunto de cámara. Desde los títulos iniciales, el violoncello y Robin Williams hunden al espectador en un mundo de penumbras, donde algo puede explotar en cualquier momento.

Contra las reglas habituales del mejor cine, **Todo el ancho mundo** (*The Whole Wide World*, dir. Dan Ireland) se apoya enteramente en los diálogos de una pareja, a través de meses o años, sin decidirse por el matrimonio o la separación. Él es Robert E. Howard, un escritor de novelitas populares, que tuvo enorme éxito de venta. Ella es Novalyne Price Ellis, una maestra que pretende aprender a escribir, como alumna de Howard, lo cual deriva a un romance lleno de altibajos. Como el caso fue real y terminó contado por ella en un libro, la película termina por ser un declarado homenaje a ambos. Su mayor virtud es la interpretación de los protagonistas (Vincent D'Onofrio, Renée Zellwegger), ambos muy naturales en sus risas, sus besos, sus reproches y sus llantos. Pero ahí se acaban las virtudes. Buena parte del público quedó conmovido por las frustraciones intermedias y finales del romance, como suele ocurrir con la mezcla del amor y la muerte. Otra parte objetó, hasta el sueño, la monotonía de un relato que progresa poco y que se apoya en diálogos infinitos. Todo el asunto podrá ser cierto y vivido, pero como narración cinematográfica le faltan anécdota, acción, crisis dramáticas y sobre todo silencios.

Nota privada para Álvaro Buela: Álvaro, si estás a tiempo, chequéame fecha de **Sabotaje** (puse 1936) y ortografía de Desmond Tester, que pudo ser Texter. Y su no puedes, forget it. Sólo lo advertirá Jaime Costa[13]. Me pusieron a prepo en el jurado de FIPRESCI, que sólo elige dos títulos.

13 Crítico y erudito uruguayo. Ambos datos eran correctos, sin embargo.

Pagan con elogios, of course.

Lunes 11

MAR DEL PLATA (Especial para *El País*, por H.A.T.) Los periodistas expertos en festivales saben que los problemas vienen solos, sin que nadie los convoque. La sola abundancia de gente plantea crisis con los carnets, los transportes y los alojamientos en hoteles. Después aparecen los cambios de programación. No llegó **Secretos y mentiras** (Mike Leigh) que quedó postergada. Sale de competencia **Pretty Village** (Dragojevich, Bosnia) porque habría competido ya en un festival brasileño. Un operador del cine América se equivoca y empieza a proyectar una película española, causando la silbatina de una sala llena que pagó por ver **Looking for Richard**. Lo malo de estos y otros incidentes similares es que se modifica todo el tablero futuro de la programación, que era muy abundante y aparecía encuadrada con mucho esmero en un hermoso folleto.

Y eso deriva a pérdidas en el conocimiento de material nuevo, que es lo que importa en un festival, porque buena parte de sus películas nunca llegarán a la exhibición comercial a la Argentina o Uruguay. En cambio, las conferencias de prensa, por Gina Lollobrigida, Jacqueline Bisset, Charles Matthau o todo el cine argentino, abundan en palabras convencionales o triviales. De algunos títulos hay que dejar constancia.

La gente normal no tiene nada de excepcional se ubica en el ciclo "generación de los noventa" en el cine francés, lo cual supone cierta pretensión de juventud, originalidad y rebeldía, como un eco de la ya distante Nueva Ola. Es en efecto la obra de un director debutante, Laurence Ferreira Barbosa[14], tiene jóvenes como personajes casi únicos y fue rodada en escenarios naturales, cámara en mano, con aparente prescindencia de decorados y focos de luz. Y además es muy original. Detrás de la protagonista Martine, una chica irritable, con alguna anomalía mental a determinar, surge todo un asilo de jóvenes anormales en su conducta, con ideas fijas y manías muy diversas, desde la extrema timidez a la ostentosa extravagancia. Ese cuadro está muy bien observado y se apoya como anécdota en el frustrado empeño de Martine por arreglar la vida sentimental ajena, aunque tampoco sabe arreglar la propia. Hay mucho humor en las situaciones y diálogos, la cámara persigue eficazmente a las figuras por calles o pasillos y es especialmente notable el elenco, que debió componer y mantener a gente muy rara, sin desbordarse a la payasada. Como Martine se luce Valeria Bruni Tedeschi, virtuosa del monólogo irritado en primer plano, con más improvisación propia que con libreto ajeno. Es bueno saber que en el nuevo cine francés hay directores y actrices con ese empuje.

Cuando las estrellas encuentran al mar (dir. Raymond Rajaonarivelo) es una producción de Madagascar, isla de la costa oriental de África y país ignorado en sus antecedentes cinematográficos. Cuenta la breve historia de un joven rengo de nacimiento, que en humildes aldeas quiere ubicar a su padre y entender la maldición que sufre por alguna magia local. El tema es escaso, pero a su servicio hay competencias de cámara, color, movimiento y acción (un bosque incendiado, una estampida de animales) que sugieren refuerzos franceses en el equipo. Las debilidades están en el libreto reiterativo, que declama sobre las brujerías, las venganzas y los

14 En realidad, una directora.

perversos efectos de los eclipses de sol. Si el director se hubiera conformado con los apuntes realistas de la aldea junto a los misterios de bastones que se convierten en rayos, habría logrado un resultado más cinematográfico. Debería ver, por ejemplo, **Pather Panchali** (1955) de Satyajit Ray, que como tema no está muy lejos.

Looking for Richard (dir. Al Pacino) no es una versión del **Ricardo III** que Shakespeare escribió hace cuatrocientos años, sino una amplia descripción de los problemas que hoy se plantearían a quien quisiera filmar **Ricardo III**, lejos de lo que hicieron Laurence Olivier (1995) y después Ian McKellen (1995). Es más cine y menos teatro filmado. En este desmedido empeño personal de Al Pacino, debutando como director y co-autor, aquellos problemas se plantean desde el comienzo, discutiendo el prestigio cultural de Shakespeare mediante reportajes callejeros. Contra la ignorancia popular, que queda documentada, se opone la disquisición de los académicos y se opone también la visión de expertos directores e intérpretes, una lista que da breves bocadillos a John Gielgud, Kenneth Branagh, F. Murray Abraham, Peter Brook y Vanessa Redgrave, entre otros. Más cerca de los problemas de la adaptación, Pacino emprende un doble registro de charlas actuales con sus colaboradores y de fragmentos de la pieza misma, con las barbas, los vestuarios y las espadas.

En ese vaivén de épocas, Pacino aprovecha al máximo la expresión cinematográfica. Construye con diálogos breves, discusiones picadas y hasta frenéticas, primeros planos elocuentes, para todo el planteo de tiempo presente. Cuando transcribe a Shakespeare mismo, elige los momentos críticos para las intrigas del arribista Ricardo, que tiene que librarse de dos hermanos, de dos sobrinos, y de varios cortesanos para llegar a ser rey, y morir casi de inmediato, ofreciendo su reino por un caballo. En ambos planteos Al Pacino sigue siendo un notable actor, aunque no es fácil perdonarle sus últimos gritos en la culminación. Como director y productor tiene visibles talentos, empezando por el tiempo y los sacrificios con que se volcó a la original idea de filmar dificultades para filmar. A cierta altura del rodaje Pacino advirtió que todo le quedaba muy largo y que la gente se levantaría de la butaca, como efectivamente ocurrió en este estreno. Agregó con buena autocrítica una escena aparte de dos utileros, uno de los cuales dice “prefiero no contarle a este hombre que todavía quedan diez rollos de película virgen, porque los agregaría”.

Martes 12

MAR DEL PLATA (Especial para *El País*, por H.A.T.) Un dato notable de este festival es el éxito de público en casi toda función, con entrada paga a precios que van de 1.50 a 3 dólares. Hay colas frente al Atlas, al Ambassador, al Auditorium, superando los riesgos de un material desconocido y además mal anunciado, por los diarios retoques de programación. Las salas funcionan desde las ocho de la mañana y en cada día hay veinte opciones para el curioso. Es cierto, desde luego, que en Mar del Plata no hay muchas cosas que hacer. El cine es un entretenimiento antes que un arte.

The Last Supper (*La última cena*, EE.UU, dir. Stacy Title) está fuera de concurso pero podría llevarse un premio al humor negro, porque es ingeniosa y divertida. Cinco estudiantes liberales (un negro, dos parejas blancas) matan casi por azar a un ex-soldado que demostró ser agresivo, antisemita y neonazi. Como el crimen quedó oculto, el grupo emprende el deliberado asesinato de otros reaccionarios. Invitan a cenar y matan con arsénico al sacerdote que protesta contra los homosexuales, a la estudiante que quiere eliminar la educación sexual, al hombre que se manifiesta

contra los indios, al predicador de ambiciones políticas. Acumulan diez tumbas improvisadas en el jardín y terminan en forma imprevisible. Los diálogos son veloces y punzantes, mereciendo frecuentes carcajadas. Pero además la película obliga a pensar, porque el panorama socio-político de fondo es casi una radiografía del presente de EE.UU. y no un chiste suelto. Recogiendo un viejo éxito teatral y cinematográfico, alguien dijo ahora que "Arsénico y encaje moderno" sería un buen título para las crónicas.

Cavafy (Grecia, dir. Iannis Smaragdis) llegó precedida de una aureola de respeto y hasta devoción, porque es la biografía de un eminente poeta griego (1863-1933), tardíamente reconocido por sus contemporáneos. Detrás del poeta está además la más sólida tradición cultural griega, como lo señaló una y otra vez el director en su conferencia de prensa, invocando a Platón, a Sócrates, a la gran tragedia clásica. Subrayó que la película debe ser tratada con cariño y delicadeza, como él quiso tratar a su tema.

Después vino la frustración. En todo el relato Cavafy no dice una sola palabra, sino que asiste como mudo testigo a la conducta ajena, mientras en banda sonora se escuchan líneas de sus poemas. Esa fórmula no rinde como poesía cinematográfica. Quizás funcione en griego, pero ciertamente no funciona en el doble subtitulado inglés y castellano con que se exhibió. Pero además, lo que Cavafy contempla, en visible éxtasis, es el cuerpo masculino, con variedad de épocas, de sitios, de bailes y fiestas. Eso ocupa casi todo el metraje y no define a Cavafy como un poeta sino como un homosexual pasivo, aunque vive su condición con cariño y delicadeza.

La mia generazione (Italia, dir. Wilma Labate) se inscribe desde ya en la lista de las mejores candidatas a los premios del Festival, tanto por su tema como por su eficaz realización, a cargo de una mujer, con ocho libretistas como respaldo. El preso político Braccio debe ser trasladado de Sicilia a Milán, para una presunta visita con su amante, tras un permiso tramitado tres años antes. El relato sólo transcribe ese viaje, en el enfoque de *road-movie* americano. El capitán de su custodia presiona a Braccio para que declare algunos datos de su célula terrorista y se inscriba en la lista de "arrepentidos" que en Italia colaboraron para aniquilar a la guerrilla. A la oposición de hombres (Claudio Amendola, Silvio Orlandi) se agregan un preso común incorporado al transporte, un percance en la camioneta, una multitud que quiere linchar a los presos, una mujer que esperan en Milán al hombre que no llega. Eso y algo más ha sido trasladado con máxima eficacia, movilidad de cámara, montaje preciso, toques de humor y una sugestiva banda sonora, donde una cantante negra que podría ser Ella Fitzgerald entona *If I Could Be with You* (lit. "Si pudiera estar contigo"), comentario correcto para una postergada reunión de amantes que no se han visto en tres años. Detrás del relato se dibuja una generación, como lo indica el título, y también a una Italia sacudida por la agitación social y el delito. El Jurado del festival haría bien en estimar al conjunto y a sus intérpretes masculinos, que traslucen su inquieta vida interior.

Años rebeldes (Argentina, dir. Rosalía Polizzi) también se ocupa de italianos, pero se trata de los inmigrantes, sus hijos y sus nietos, que sobreviven en Buenos Aires y en un año crítico (1955) cuando cayó Perón. El ambicioso plan se extiende a las inquietudes de una adolescente (Leticia Brédice), su despertar al sexo, su opresión por un padre autoritario que no quiere saber nada con la cultura. En derredor hay un cuadro familiar y vecinal que se acerca en verdad al neorrealismo italiano, punto reforzado por la intercalación de los minutos finales de **Umberto D.** (Vittorio De

Sica, 1951). Lo que falta en el conjunto es una mejor estructura. El relato procede por acumulación, con alguna audaz escena de sexo y alguna eficaz discusión familiar, pero sin la debida firmeza en el desarrollo. La directora Polizzi, que aparece brevemente como directora de escuela, debe saber ya que el resultado está más cerca del neorrealismo blando y último que del duro acento que tuvo el inicial, o sea más cerca de las **Ragazze di Piazza Spagna** (Emmer) que del **Umberto D.** invocado.

Miércoles 13

MAR DEL PLATA (Especial para *El País*, por H.A.T.) El jurado oficial tiene finalmente ocho personas. Son Elsa Martinelli (actriz italiana), Marie-José Nat (actriz francesa), Arturo Ripstein (director mexicano), Amparo Solar Leal (actriz española), Percy Adlon (director alemán) y los argentinos Manuel Antín (director), Claudio España (crítico) y Eugenio Zanetti (escenógrafo premiado con un Oscar). A ellos se agrega un separado jurado de críticos, organizado por FIPRESCI, que solamente elegirá dos títulos, uno de la competencia oficial y otro del cine latinoamericano. Todos ellos ya pierden un tiempo enorme en reuniones, aunque en este poblado festival no alcanza el tiempo para ver películas. Algunas de ellas:

Entre Pancho Villa y una mujer desnuda (México, dirs. Sabina Berman e Isabelle Tardán) no debe ser confundida con **Entre Marx y una mujer desnuda** (Colombia), título coincidente que también figura en la programación. La mexicana es una mujer vestida, que se excita cada diez minutos cuando recuerda la virilidad de Pancho Villa y también la virilidad de su amante, un escritor dispuesto a escribir la biografía del famoso guerrillero, si es que la mujer vestida le da tiempo. Ese vínculo erótico, planteado con audacia de imagen y de palabras, se completa con la aparición fantasmal del propio Villa, para empujar algunos encuentros. Lo malo de estos encuentros es que se repiten al infinito, siempre con mucha conversación para acuerdos, desacuerdos, celos y feroces peleas. La insistencia aniquila a la idea. Aparece también una mujer desnuda, pero en pose como la maja de Goya. No es operativa a la trama.

Passage à l'acte (Francia, dir. Francis Girod) despierta una curiosidad inicial, cuando el psicoanalista (Daniel Auteuil) recibe de un paciente una jactancia. Ha matado a su mujer, y nadie lo sabe. Después el presunto criminal (Patrick Timsit) incurre en mentiras, maniobras, disimulos y asesinatos que hostigan al analista y a su familia. Las complicaciones son tantas, y tan increíbles, que toda convicción se cae a mitad del relato. Hay varias mujeres y un poco de sexo en el asiento trasero de un automóvil.

Sotto voce (Argentina, dir. Mario Levin), presentación nacional en el certamen, se apoya en una intriga semi policial, aunque ningún policía aparezca. Sobre un cuento de Luis Gusmán, y en un molde tomado de Raymond Chandler y Dashiell Hammett, el protagonista (Lito Cruz) recibe el encargo de localizar a cierto hombre, que puede ser el chantajista de cierta señora rica, cuyo padre puede haber muerto por alguna oscura maniobra criminal y no por el aparente infarto. A partir de allì hay ambiguas conversaciones, viejas historias familiares, llamadas telefónicas amenazantes, hasta un final sorpresivo, como ocurre en el gènero.

Todo lo cual podrìa atrapar al espectador, si estuviera bien narrado, con los hechos en la

pantalla. Pero está mal narrado, con el vicio habitual del libretista novicio, que es el monólogo explicativo, una y otra vez, en la banda sonora. Las penurias del melodrama familiar, que obligan a retroceder en la cronología de la acción, se suman a las otras penurias de la expresión cinematográfica. Es evidente que a Levin le gusta el cine, con toda una secuencia inicial sombría, que parece sacada del expresionismo alemán, pero después de ese efectismo le hace falta que escenografía y fotografía sean no solamente rebuscadas sino también elocuentes para la narración.

Il était une fois Beyrouth (Líbano-Francia, dir. Jocelyn Saab) fue en 1993 un error monumental de la directora, reconocido ahora por ella en una conferencia de prensa. Comienza con el feroz destrozo de la ciudad, sugiriendo un plan documental y dramático más serio. Lo arruina cuando pone allí a dos chicas turistas y un depósito de películas, con fragmentos cómicos y musicales de cuarto orden, extractados del cine ajeno, con intercalación de bailes por las chicas mismas. Se infiere que Saab quiso poner algo de humor dentro del drama bélico, dato que ya le habrán criticado en el Líbano, pero ni el drama ni el humor aparecen. La música libanesa y el baile libanés gustan a los libaneses, solamente.

Lorca, muerte en Granada (Puerto Rico, dir. Marcos Zurinaga) propone una visión, ficticia pero verosímil, de cómo los franquistas asesinaron a Federico García Lorca en 1936. Habría alcanzado con establecer que los franquistas ya odiaban a Lorca por una frase atea en su **Yerma** (presentada en su estreno por Margarita Xirgu, 1934) y en especial por su homosexualidad, dato que surge varias veces en los diálogos y las interjecciones. El agregado es el niño admirador de Lorca, que años después vuelve a Granada con el empeño de averiguar quién hizo el disparo final del crimen. La evocación del poeta se transforma con rapidez en "una de pistoleros", que culmina en la plaza de toros, llevando el asunto hasta la explosión y comparando la muerte del toro con la de Lorca, la del torero y el ataque físico al admirador en cuestión. La media hora final sufre de inflación en pistolas, en violencia, en diálogos y en una partitura sinfónica efectista. Esta película de Puerto Rico, hablada en inglés, que ocurre en España, terminará por hacer buena impresión en el telecable norteamericano, para el cual parece concebida. Como Lorca posa aquí Andy García y como uno de sus asesinos figura MIguel Ferrer, hijo de José Ferrer, igual al padre.

Jenipapo (Brasil, dir. Monique Gardenberg) debería llamarse "La entrevista", que es su correcto subtítulo. El nombre exótico pertenece a un árbol del nordeste brasileño, del que se extrae un licor, lo cual poco importa en el asunto. La entrevista es lo esencial. La procura ansiosamente un periodista americano, para arrancar declaraciones a un cura católico (Patrick Bauchau) que defiende a los indios y a los pobres, contra un proyecto de ley que les quitaría sus tierras. Una virtud mayor de la película es su pronunciamiento rebelde contra los sectores reaccionarios del Brasil, empezando por la Policía Federal. Otra virtud es mantenerse con rigor en el tema, incluida la vertiente del periodismo ansioso. Es menos creíble el final, pero la realización muestra un continuo esmero, incluso en escenas de violencia. La directora es una mujer, que debuta en el largometraje.

Jueves 14

MAR DEL PLATA (Especial para *El País*, por H.A.T.) Un percance técnico en los proyectores

canceló nada menos que todas las funciones del miércoles 13 en la sala Auditorium, que exhibe la programación oficial. Los consiguientes retoques a la agenda de funciones se compensan por la misma abundancia del material en cinco otras salas, todas ellas abrumadas por un público que paga su entrada y que llega a concurrir masivamente, con largas colas en las puertas. Un fenómeno similar no se había producido en los festivales previos y contradice la difundida idea de que el video o la televisión hayan derrotado al cine.

Dos realizadores valiosos aparecieron en la programación, fuera de concurso.

Lone Star (Estados Unidos, dir. John Sayles) se ubica en el complicado mundo de la frontera entre México y Texas, investigando un crimen ocurrido mucho antes y la carrera de un sheriff ya fallecido. Más que por el asunto, lo que interesa aquí es el cuadro social en que confluyen americanos, mexicanos, negros, militares, la inmigración clandestina y su represión, los hijos ilegítimos, las limitaciones del trabajo, de la educación de la autoridad paterna. En ese ambicioso panorama Sayles luce vivacidad de diálogos y cámara, uso eficaz de silencios y miradas, algún momento brillante en la transmisión de los numerosos conflictos. Como realizador independiente (y escasamente difundido en el Río de la Plata) puede darse el lujo de una crítica social muy amplia. Si algo cabe objetarle en el caso es que mordió más de lo que podía masticar. El exceso de conflictos, repartidos en dos épocas de la acción, termina por demandarle una duración excesiva, y desdibuja algunos puntos de una trama repartida en demasiados personajes. Como sheriff prepotente y arbitrario se destaca Kris Kristofferson en un largo elenco.

La mirada de Ulises (Grecia, dir. Theo Angelopoulos) es otra obra fascinante de un director que se ha alejado deliberadamente de las normas narrativas convencionales. La odisea que emprende su moderno Ulises es la búsqueda casi maniática de tres rollos de una película, filmada por los hermanos Manakis a comienzos de siglo, pero nunca llegados siquiera al laboratorio de revelado. El viaje lleva al protagonista (Harvey Keitel) a diversos sitios de Grecia, Albania, Rumania y Yugoslavia, atravesando fronteras, percances, dos amores efímeros, ciudades aniquiladas por la guerra. Los rollos perdidos aparecen en una Sarajevo destruida y al final no importan.

Lo que deslumbra en las tres horas del relato es una abierta separación de la riqueza anecdótica que habrían procurado otros realizadores. Como ya lo demostrara en películas previas, Angelopoulos es el campeón de las imágenes largas y lentas, el prolongado recorrido de la cámara hacia atrás o hacia adelante, la caminata de grupos de personajes. En las palabras de un diálogo, los tres dones que la divinidad dio a los hombres fueron el viaje, la duda y la nostalgia, que son tres rasgos reiterados en el relato. Cada una de las secuencias compone, sin mucha explicación, una metáfora poética más cercana a la sensibilidad del espectador que al razonamiento. Una enorme estatua de Lenin es cargada pausadamente en una barcaza y luego transportada por el río, con majestuosa lentitud, pudiendo aludir por igual a que el comunismo se aleja de un país, o llega al otro, o atraviesa los Balcanes. En otra secuencia magistral, un baile de familia, que comienza festejando el fin de la guerra en 1945, prosigue con la detención de uno de los concurrentes, que se despide con “Feliz Año 1948” y prosigue con la requisa de los muebles, hasta 1950, sugiriendo que la propiedad privada ha sido nacionalizada. El proceso se desarrolla en pocos minutos, sin interrumpir el baile, sometiendo el tiempo real a una condensación cinematográfica. Algo similar había sido ya hecho en El Baile (Ettore Scola) y por el mismo Angelopoulos en su magistral Travelling Players (1975). Hacia el final, una prolongada imagen al aire libre, con diversos

personajes, está envuelta por la neblina y allí aparece la repentina muerte.

No sería fácil aclarar sentidos en todas las secuencias de Angelopoulos, que alguna vez son desconcertantes, como una confusión de identidades en la frontera, que lleva al castigo de un posible fusilamiento o de una prisión perpetua. Quizás está insinuando allí la arbitrariedad y el autoritarismo de los gobiernos socialistas. Pero las explicaciones terminan por ser lo menos importante, igual que el contenido de los rollos de la extraviada película muda. Lo que importa es cómo el director irradia la magia del cine que es una vocación personal. Lo dice en el brindis de dos personajes (por Murnau, por Dreyer, por Welles), lo dice en el mismo tema de la búsqueda por el film perdido, lo dice en su enfoque personalísimo del material, desde la duración de tres horas (que lo aleja de las prácticas comerciales) a un manejo a cámaras y de gente que encuentra pocos similares en el cine del siglo. Los ensayistas podrían citar a Dreyer, a Bresson, a Jancsó, pero ninguno de éstos transmite tan poesía.

Viernes 15[15]

MAR DEL PLATA (Especial para *El País*, por H.A.T) El Festival hizo dos papelones con la prensa, con lo que fomentó una fama peor de la que se merecía. El primero fue el inaugural, con demoras y omisiones de la entrega de los carnets de acreditación. El segundo fue con los alojamientos. Muchos periodistas argentinos y uruguayos tenìan invitación por cinco días, noviembre 12 al 17, con los pasajes aéreos así fechados. Pero el día 14 recibieron en los hoteles la intimación de desalojar las habitaciones el viernes 15, una medida absurda que no ha recibido a la explicación. Fue corregida en pocas horas, tras la protesta inmediata, pero eso no impidió la repercusión del caso en diarios, revistas, TV y radio.

En esa repercusión, el festival carga con las culpas que no tiene, como los cambios de programación debidos a películas que no entraron en fecha.

Entre las que entraron figuran novedades.

La desaparición de Finbar (Gran Bretaña, dir. Sue Clayton) comienza en un pequeño pueblo irlandés, de donde el joven Finbar se va fastidiado y sin explicaciones. Tres años después, su amigo Danny le sigue la pista hasta Estocolmo y hasta el norte de Suecia, junto a Finlandia y las nieves del polo. Cada vez que pregunta "Finbar" los suecos le contestan "tango". Alguien le dice que los suecos inventaron el tango, contra la primitiva idea de que ése fue un invento argentino. Le comenta el caso a un misionero finlandés y éste replica que ésa es una ridícula patraña sueca, porque todo el mundo sabe que el tango fue inventado en Finlandia. La exótica confusión se acelera a medias cuando Danny es depositado en el Finn Bar, un sitio donde se baila muy mal tango.

Fuera de esa anécdota, la aventura está muy bien filmada entre las nieves del norte, con más acción y diversión de la que parece posible en ese frío. También aquí una mujer demuestra que puede dirigir una aventura bastante masculina.

Profundo carmesí (México, dir. Arturo Ripstein) es una variante del **Monsieur Verdoux** de Chaplin. El seductor profesional de mujeres ricas, a las que roba y asesina, recibe curiosamente la ayuda de quien pudo ser su primera víctima (Daniel Giménez Cacho, Regna Orozco). Entre ambos

15 Esta nota quedó inédita.

matan a tres mujeres. El caso tiene un fondo real, en un episodio norteamericano de 1949, fecha que la película ratifica con un afiche cinematográfico. Pero no impresiona como hecho auténtico. Todas las situaciones están forzadas por una inverosímil credulidad de las víctimas, sin cuya candidez no funcionaría la trama. Los diálogos y sobre todo los monólogos están viciados de retórica, de énfasis mexicano, con una voluntad de discurso que contradice la precisión fría de una deliberada conducta criminal. Entre la mucha sangre y la crueldad de los crímenes se destaca el dato pintoresco de que el asesino sufre por su calvicie y la reiterada caída de su peluca, sin la cual deja de ser un seductor. Para él, una peluca destrozada es un típico accidente de trabajo.

Ripstein integra el jurado del festival, está presente en muchas salas de exhibición y recibe elogios públicos de la prensa por esta película, exageradamente.

El sueño de los héroes (Argentina, dir. Sergio Renán) transcribe una novela homónima de Adolfo Bioy Casares, que tiene un punto de fantasía. Un joven de barrio (Germán Palacios), que sale a divertirse en Carnaval con los muchachos de la barra, amanece en los bosques de Palermo y ha perdido la memoria de lo ocurrido antes. Tres años después repite esa noche de carnaval, para mejorar el recuerdo, y allí descubre un drama impensado.

No hay mucha más sustancia en la trama, que sufre sus retorcimientos y casualidades, pero cabe ponderar la naturalidad de algunos diálogos (por Jorge Goldenberg) y la mano segura con que Renán dibuja algunas situaciones, con primeros planos y miradas desconcertadas. En especial sorprende la eficacia con que se han volcado escenas de un cine de masas, en los bailes y desfiles de carnaval, con una abundancia de disfraces, de máscaras, de movimiento, que no son habituales en el cine argentino. Contra ese fondo cabe lamentar algunas escenografías de cartón pintado y algunos desbordes de la partitura musical.

MAR DEL PLATA - El jurado de la Federación Internacional de la prensa cinematográfica (FIPRESCI) dio a conocer su fallo, que como estaba previsto comprende dos premios. Uno abarcaba solamente los títulos en competencia oficial y recayó en **La mia generazione**, película italiana dirigida por Wilma Labate. Esa selección fue decidida por unanimidad. El otro premio estaba restringido a películas de América Latina. Se eligió por mayoría de votos **Buenos Aires Viceversa**, película argentina de Alejandro Agresti. El jurado estuvo integrado por cinco miembros procedentes de Alemania, Italia, Estados Unidos, Argentina y Uruguay.

El fallo del jurado oficial será anunciado en la función nocturna del sábado 16.

Nota para Álvaro Buela: Álvaro, es probable que esta nota de viernes sea la última. Si puedo envío alguno de los fallos el sábado. Te ruego atención a esa posibilidad, pero es una incertidumbre. Supuesto que el fallo entre, deberá ir al cuerpo del diario y no a Espectáculos (creo). Estaré en el Cultural el lunes.

Sábado 16

MAR DEL PLATA (Especial para *El País*, por H.A.T.) En una conferencia de prensa realizada a mediodía de sábado 16, los directivos del XII Festival Cinematográfico anunciaron los premios de los diversos jurados. La comunicación se adelantó a la proclamación oficial, programada para la

función nocturna del mismo día.

El jurado oficial eligió:

Película: **El perro del hortelano**, dir. Pilar Miró (España). Premio Especial a **Kriegsbilder**, dir. Heiner Stadler (Alemania).

Director: Zhang Yuan por **Dong gong xi gong** (China).

Actriz: Renée Zellwegger por **The Whole Wide World** (Estados Unidos).

Actor: Silvio Orlandi por **La mia generazione**.

Un premio a película latinoamericana recayó sobre **Buenos Aires Viceversa** de Alejandro Agresti. Se dieron premios adicionales por dirección artística a **Tranvía a la malvarrosa** (España) y fotografía a **Dong gong xi gong** (China).

Los premios de los críticos (FIPRESCI) favorecieron a **La mia generazione** y a **Buenos Aires viceversa**. Ambos títulos coincidieron en el fallo de la OCIC, que agregó una mención a **Macadam Tribu** de José Laplaine (Portugal - Zaire).

El jurado oficial solicitó en su fallo que el premio otorgado, 625.000 dólares, sea utilizado para una coproducción argentina, a cargo del mismo director, o sea Pilar Miró[16].

16 La coproducción no llegó a realizarse, porque Pilar Miró falleció once meses después, en octubre de 1997.